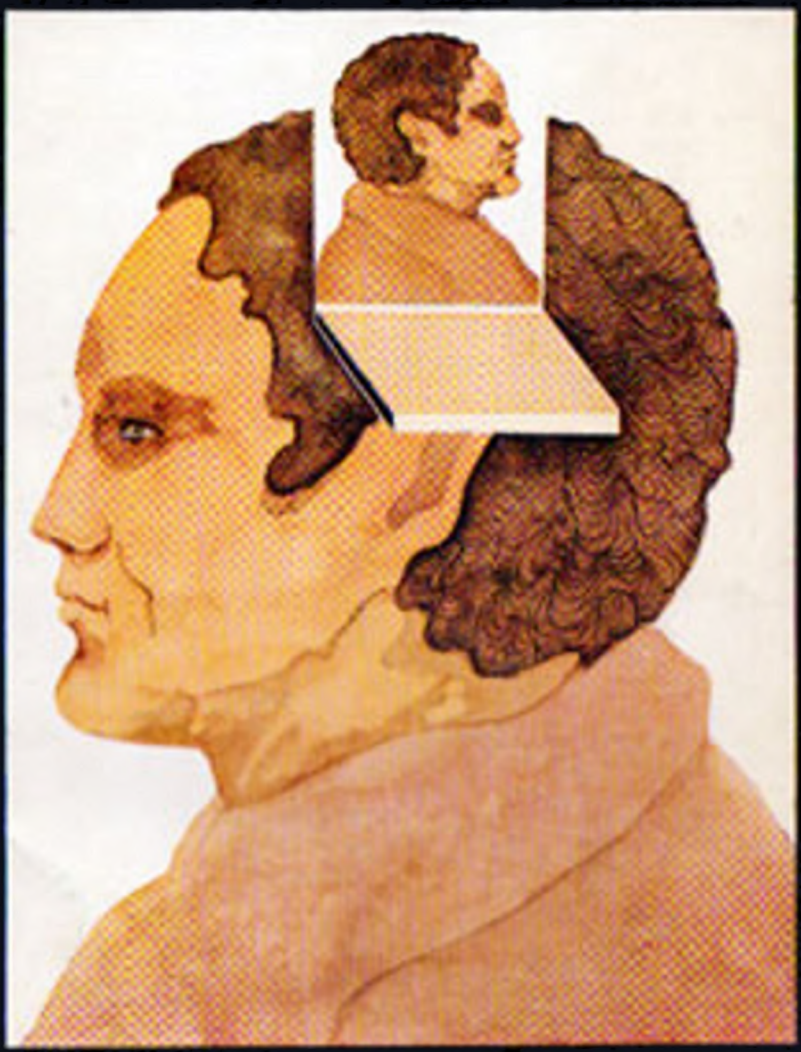
OTTO RANK

EL DOBLE



EDICIONES ORION

COLECCIÓN GAMMA DE ORIÓN

Tapar Andrés Méndez

OTTO RANK

EL DOBLE

Traducción:
Floreal Mazía

EDICIONES ORION
Buenos Aires

PREFACIO

Cualquiera de nosotros puede ser el hombre que encuentra a su doble.[1]

Historia de la publicación

A "Der Doppelgänger", en *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, ed. Sigmund Freud. Leipzig, Viena y Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1914, vol. III, págs. 97-164.

B "Der Doppelgänger", en Otto Rank, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung: Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914*. Leipzig y Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, págs. 267-354.

C *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig, Viena y Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, 117 págs.

D *Don Juan, Une étude sur le double*, trad. S. Lautman. París, Denoël y Steele, 1932, págs. 9-163.

E "The Double as Immortal Self", en Otto Rank, *Beyond Psychology*. Camden, Nueva Jersey, Haddon Craftsmen Inc., 1941, págs. 62-101.

F "The Double as Immortal Self", en Otto Rank, *Beyond Psychology*. Nueva York, Dover Publications Inc., 1958, 62-101.

G *The Double: A Psychoanalytic Study*, trad. y ed. de Harry Tucker (h), Chapel Hill, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1971.

[1] Friedrich Dürrenmatt, "Der Doppelgänger", Zurich, 1960, Verlags AG "Die Arche", pág. 26.

Para resumir en pocas palabras, las publicaciones *A* y *B* son el artículo original; *C*, su revisión y ampliación en una publicación separada; *D* es la traducción al francés de *C* (pero véase más abajo); *E* es la adaptación de *C* como capítulo de un libro póstumo; *F* es una segunda publicación de dicho libro; y *G* es la traducción de *C* al inglés.

Después de la publicación de *A* en 1914, el estudio apareció intacto en la primera edición de *B*, pero no en la segunda (1922), que se concentraba más en los ensayos mitológicos como tales (*C*, pág. 4). *C* representa la expansión de *A* (*B*) en una publicación independiente, que conservó parte del material de *A* (*B*) e introdujo otros nuevos, presumiblemente acrecentados desde su publicación. En *G* no se consideró esencial una presentación detallada de las semejanzas y diferencias existentes entre *A* (*B*) y *C*, ni las diferencias son tan notables que puedan provocar una preocupación especial, salvo quizás en el eventual editor de las obras completas de Rank. *D* une el estudio del doble, de Rank, a su ensayo sobre Don Juan, y aparece en la publicación en ese orden, a pesar del título. En ese caso los cinco capítulos de *C* se amplían a siete, uno de los cuales trata de los mellizos, aspecto sólo mencionado en pocas palabras en *C*. Además, *D* ofrece referencias adicionales. Parece deseable una versión inglesa de *D* y *Don Juan*, ya que ambos trabajos son complementarios; entretanto, *C* presenta un interés y una importancia propios.

E y *F*, idénticos en texto y paginación, son las primeras versiones inglesas de partes breves y aisladas de *C*. Aunque las publicaciones póstumas *E* (*F*) pueden considerarse como las palabras finales de Rank respecto del tema del doble, es de desear una lectura del libro de 1925 (*C*) para la comprensión total, en especial porque *E* (*F*) omite buena parte de lo que apareció en *C* (por ejemplo, la detallada descripción de *El estudiante de Praga*). Los lectores que tengan interés en el propio Rank, así como en su motivo del doble, necesitarán conocer, no sólo *E* (*F*), sino también el propio *C*, *D* o *G*. En parte, la relación de *E* (*F*) con *C* se parece a la de *C* con *A* y *B*: porciones de *E* (*F*) han sido tomadas en forma literal de *C* (por ejemplo *E*, *F*, pág. 80; cf. *C*, págs. 64-65). Pero en *E* (*F*) hay

materiales adicionales que llegaron al conocimiento del autor en fecha posterior (por ejemplo, *E*, *F*, págs. 78, 79, 85 y *passim*). Por lo demás, la principal diferencia entre *E* (*F*) y *C* es de alcance y acento: en tanto que *C* se ocupaba ante todo de aclarar los significados literarios, psicoanalíticos, míticos y etnológicos del doble, *E* (*F*) correlacionan el motivo con las ideas de Rank acerca del artista y el protagonista (véase la Introducción, págs. 18-19). *E* (*F*) no revelan cambios de importancia en las conclusiones a que el autor llegó en *C*; y en el momento en que se escribe esto, *D* y *G* son las únicas traducciones de esta última versión alemana.

La traducción (G)

La traducción trata de apegarse al significado de las frases de Rank *pari passu*, y de expresar ese significado en un estilo aceptable para el lector. Las desviaciones respecto del texto literal se hicieron para ofrecer una feliz traslación al inglés, pero se cuidó de que esta traslación no violara el pensamiento expresado en alemán. La traducción, entonces, se esfuerza por evitar las trampas opuestas de ser demasiado "libre" o de mantenerse tan cerca del original, que el resultado resulte un inglés objetable. Si la traducción consiguió en general transitar por un camino intermedio, ha conseguido su objetivo lingüístico. Aquí y allá puede resultar evidente el sabor alemán, pero como en definitiva éste es el del autor, antes que del traductor, tal vez no sea inadecuado permitirle que subsista.

Rank se basó en gran medida en traducciones alemanas de autores cuyas obras en el idioma original no se encontraban a su alcance o cuyos originales desconocía. Aparte de las citas de Coleridge, Kipling, Poe, Stevenson y Wilde, de cuyas obras se ofrecen referencias en el original, me basé en el supuesto de que era posible confiar en la exactitud de las citas de Rank y en la exactitud de las propias traducciones alemanas (por ejemplo, la traducción de *Dia-*

dys, de Mikiewicz por S. Lipiner, y la de *Tolstoi y Dostoievski*, de Merezhkovski, por Carl von Gütschow). Aunque quizá sea cierto que una investigación a fondo de las fuentes de Rank debería examinar y comparar esos originales y sus versiones en otros idiomas, me pareció que tal documentación no era adecuada para los fines de esta traducción, que en esencia tiene la intención de presentar el libro de Rank en inglés tal como apareció en 1925. También seguí este procedimiento en las citas de autores alemanes, que verifiqué *passim*.

El problema de si había que traducir los títulos de las fuentes primarias y secundarias, o dejarlos en el original, me pareció de mejor solución si se seguía el procedimiento general de traducirlos en el cuerpo del texto y dejar los títulos originales tales como los citan las notas. En apariencia este método servía a las necesidades del especialista y del lector general: el primero espera contar con la información bibliográfica, en tanto que por lo común a este último no le preocupa la documentación detallada. En ese sentido la traducción intenta dirigirse, como lo hizo el original, no sólo a un público profesional, sino también al lego educado.

Se omitieron algunas notas al pie porque tienen poco o ningún interés para aquellos cuyo idioma materno es el inglés. Entre ellas se contaban referencias a traducciones alemanas de obras en inglés (por ejemplo, de una edición de los cuentos de Poe), cuyos originales son de fácil acceso. Por lo demás, en esencia, las notas de Rank aparecen tal como las escribió.

En el texto y las notas intercalé, cuando contaba con ellas, las citas que el original no daba. Los corchetes encierran acotaciones editoriales, y se ofrecen remisiones a traducciones que no son la mía.

Quiero expresar mi cálido agradecimiento a quienes de una u otra manera alentaron esta publicación, y colaboraron en los múltiples problemas que surgieron: Mr. Lambert Davis, ex director de The University of North Carolina Press, sin cuya paciente y sabia ayuda no habría podido madurar el proyecto; el profesor Norman N. Holland, de la Universidad del Estado de Nueva York, en

Buffalo; el profesor Ralph V. Tymms, del Royal Holloway College (Universidad de Londres); el profesor E. William Rollins, Mr. Gifford S. Nickerson, y Mr. James L. Ivey, todos de la Universidad del Estado de Carolina del Norte; Wilmer C. Betts M. D.; Mrs. Harold L. Bello; S. S.; y mi esposa, quien encaró alegremente los problemas que planteaba un marido a menudo preocupado, como dice Friedrich Raimund, con "las malditas actividades de los dobles".

HARRY TUCKER (H.)

Universidad del Estado de Carolina del Norte, Raleigh

INTRODUCCIÓN

Cuanto más se avanza hacia el núcleo de un problema histórico de límites estrechos, más probable es encontrar en el problema mismo una presión que lo empuje a uno hacia afuera, más allá de aquellos límites. [1]

Los críticos e historiadores literarios del siglo XIX, siglo que presenció el nacimiento y el desarrollo progresivo de la erudición, tal como hoy la conocemos, no pudieron ir más allá de una interpretación superficial de la exposición de los dobles en literatura. Luego de percibirla como una técnica de la comedia, pasaron a atribuir su uso en la prosa de ficción en general, a la predilección del autor por lo irreal y misterioso, a su deseo de describir rasgos diferentes y aislados de su propia persona, o a su deseo de otra existencia. El destacado germanista Richard M. Meyer escribía en esta tradición, en 1916, cuando describió el uso del tema del doble por E. T. A. Hoffmann como nacido de su "ansia de una existencia más elevada". Meyer afirmó asimismo que los propios dobles, "inseguros de su identidad, son a veces habitantes de esta tierra, y otras pertenecen a una región ultraterrena". [2] Correspondería al psicoanálisis, con sus intereses clínicos y culturales, examinar este motivo en términos de la psicología profunda y el mito, y de vincular su uso, con más claridad, a los propios autores (siguiendo los pasos de Wilhelm Dilthey). Ese examen demostró que esta utilización del tema del doble derivaba, no tanto de la predilección cons-

[1] Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pág. 6.

[2] Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlín, 1916, pág. 630. Aunque Meyer admite aquí que el doble puede interpretarse como una figura del pasado, tal como lo hace Rank (véase pág. 34), la referencia es casual, y no va más allá.

ciente del autor, de describir situaciones preternaturales (Hoffmann), o partes separadas de sus personalidades (Jean Paul), como de su impulso consciente a conferir imaginería a un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo. Dado que el trabajo de Emil Lucka, "Duplicaciones del yo" ("Verdoppelungen des Ich", 1904) encaraba este problema, en gran parte, desde el punto de vista filosófico, el libro de Otto Rank (1925) y *Los dobles en la psicología literaria* (1949), de Ralph Tymms, se han conservado como los únicos intentos, aparte de estudios de alcances más limitados, de considerar el doble tal como aparece en la poesía, el teatro y la ficción en prosa. Estas obras constituyen importantes contribuciones al conocimiento de la literatura comparada, disciplina que no llegó a su madurez hasta la primera mitad de este siglo.

El doble y los dobles en la psicología literaria

Dado que, en esencia, Rank y Tymms investigaron el mismo tópico, corresponde una breve descripción de las semejanzas y diferencias de sus monografías. Rank, el verdadero precursor, encontró, según parece, el impulso para su obra en una película de su época, *El estudiante de Praga*, que lo empujó a estudiar las fuentes y ejemplos literarios, psicológicos, míticos y etnológicos del doble. (No cabe duda de que es verdad, como de sobra lo mostró Richard D. Altick en *The Scholar Adventurers*, Nueva York, 1966, que incidentes en sí mismos carentes de importancia pueden llevar a veces a resultados científicos de primera magnitud.) Rank se hallaba muy bien preparado para su tarea en virtud de su título de germanista, obtenido en Viena (1912). En cierto sentido, pues, desbrozaba el terreno para el profesor Tymms, quien en verdad reconoce su deuda hacia el psicoanalista austríaco y el primer análisis lego (*Doubles in Literary Psychology*, págs. 40-41, nota).

En tanto que el enfoque de Rank es en lo fundamental heurístico, psicoanalítico y teórico, el de Tymms es

literario e histórico; mientras que la presentación de Rank, aunque no difusa, tampoco tiene una organización muy compacta, la de Tymms encara por orden "El origen y el desarrollo del doble", "El doble, o Doppelgänger, en la literatura romántica alemana" y "El doble en la literatura posromántica". En rigor, el índice de Tymms parece un esbozo, paso a paso, de todo su estudio. Los dos autores revelan un conocimiento, amplio y profundo de la literatura del mundo occidental, aunque Tymms ofrece más ejemplos que Rank, ya que se basa en las fuentes que se publicaron entre 1925 y 1949. Tymms expresa de la siguiente manera su reacción frente a la obra de Rank:

> [Rank] basa su interpretación de todo el tema del doble en la teoría freudiana del narcisismo [*sic*]. Según esta concepción, el doble representa elementos de morboso amor por sí mismo, que impiden la formación de una personalidad bien equilibrada. (Por convincente que esta teoría pueda ser como explicación del *Schdenuhl*, y tal vez del *Elixiere* de Hoffmann, y por cierto que del *Dorian Gray* de Wilde, sin duda rige en menor medida para varios otros ejemplos del tema: el "Erscheinung" de Chamisso, por ejemplo, en el cual el doble es la exacta contrapartida, o antídoto, de este elemento de amor por sí mismo.)[3]

El propio Tymms presenta al doble como una representación o proyección alegórica del segundo yo del inconsciente (págs. 119 y sigs.). A diferencia de Rank, se refiere en especial a la influencia de la psicología romántica alemana, y en particular a la de Franz Anton Mesmer (págs. 26 y sigs.; págs. 35 y sigs.). En una palabra, Rank escribe como psicoanalista, y Tymms como historiador literario; el enfoque de Rank es inductivo, el de Tymms deductivo; Rank se basa con fuerza en demostraciones antropológicas, en tanto que a Tymms le parecen

[3] Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psichology*, Cambridge, Inglaterra, 1949, págs. 40-41. En "Erscheinung", Chamisso describe a su doble como un antagonista, descripción que parece coincidir muy bien con la idea de Rank acerca del doble, como frecuente personificación del yo "malo" o amenazador (por ejemplo, en *El estudiante de Praga* y en *El Horla*, de Maupassant). En una comunicación que me dirigió el 28 de marzo de 1970, el profesor Tymms admite la posibilidad de esta interpretación, pero piensa que el pasaje citado más arriba sigue ofreciendo el punto de vista más probable.

de importancia secundaria; y debido a la naturaleza limitada del tema, ambos estudios tratan de las mismas obras literarias. Pero no puede decirse que *Doubles in Literary Psychology* reemplace en algún sentido el ensayo de Rank, ni pretende hacerlo. Su considerable mérito consiste en que llevó adelante, y de manera exhaustiva, la investigación temática que emprendió Otto Rank, y que presentó y analizó materiales complementarios de los de éste. *In fine*, ambos libros son exposiciones separadas, pero vinculadas, e indispensables para todo nuevo examen del surgimiento del motivo del doble en la literatura y cultura occidentales, o tal vez en otras partes.

Der Doppelgänger y "El doble como yo inmortal"

Durante los últimos años de su vida, Otto Rank decidió que su estudio del doble, que se había publicado en cuatro ocasiones distintas, debía recibir más atención. "El tema del doble sigue interesándome, y es probable que desee volver a él una vez más", escribe en una carta a Jessie Taft.[4] En tanto que *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie (C)* se concentraba en la explicación del nacimiento del motivo en términos psicológicos, etnológicos, míticos y literarios[5], "El doble como yo inmortal" *(E [F])*, el segundo capítulo de *Beyond Psychology* (póstumo), presenta el tema en relación con sus obras muy anteriores, *Der Künstler: Ansätze zu einer Sexual-Psychologie*, Viena, 1907 (*Art and Artist*, Nueva York, 1932), y *Der Mythus von der Geburt des Helden*, Viena, 1909 (*The Myth of the Birth of the Hero*, Nueva York, 1914). En *E (F)*, Rank postula que la necesidad de autoperpetuación del hombre, la necesidad de inmortalizarse, condujo al desarrollo de la civilización y de sus valores espirituales (págs. 62-65). El concepto primitivo del alma como dualidad (la persona

[4] Jessie Taft, *Otto Rank*, Nueva York, 1958, pág. 212.
[5] Véase el Prefacio para los tratamientos del tema por Rank.

y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que por un lado le asegura la inmortalidad, y por el otro anuncia amenazadoramente su muerte (páginas 73-76). Rank afirma que la principal distinción del artista, en contraste con el individuo neurótico, es la capacidad del primero, "...de presentar su creación en forma aceptable, para justificar la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización sobrerracionalizada" (página 77), con lo cual otorga forma racional, tanto a lo irracional que existe en sí mismo como a lo que se alberga en las creencias populares (pág. 83). El resto de *E* (*F*) llama la atención hacia los mellizos como primera manifestación del "alma doble" (págs. 84-92), el héroe como encarnación del yo mortal e inmortal (págs. 93-96), y el artista como "doble espiritual" del héroe, con lo cual se asegura la inmortalidad en su arte (págs. 97-101). Al mismo tiempo, el doble indica "...el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia" (pág. 99), conflicto que lleva a la creación de un doble espiritual en favor de la autoperpetuación, y en abnegación del doble físico que significa mortalidad (págs. 99-100).

Así, en tanto que *E* (*F*) representa importantes progresos en el pensamiento de Rank acerca del doble, y en verdad se lo puede considerar como su última palabra al respecto, *C* es el cimiento sobre el cual construyó esos progresos, y el lector de *E* o *F* debe tenerlo en cuenta. La principal diferencia entre *C* y *E* (*F*) reside, no tanto en la ruptura de Rank respecto de las concepciones freudianas ortodoxas después de 1924, como en su aplicación de sus estudios anteriores a un examen renovado del tema. Es fácil concebir que, si Sigmund Freud, con su constante interés por las aplicaciones tipológicas del psicoanálisis fundado por él hubiese vivido para poder leerlo, hubiera dado su aprobación a "El doble como yo inmortal".

El uso de la antropología en El doble [6]

Como lema de *La interpretación de los sueños*, Freud eligió la frase de Virgilio, "Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo" ("Si soy incapaz de mover a los dioses de arriba, entonces agitaré a los del mundo de abajo"). Pero desde el comienzo, el psicoanálisis habría podido muy bien caracterizarse por el "Homo sum; humani nihil a me alienum puto" de Terencio ("Soy un ser humano; y por lo tanto creo que nada de lo humano me es ajeno"). Luego de comenzar como una exploración de la vida mental de cada uno de los pacientes, el psicoanálisis se dedicó, en especial después del establecimiento de sus publicaciones profesionales, a la aplicación de sus principios a la sociedad civilizada, tanto la actual como la pretérita; y no olvidó a los grupos sociales menos civilizados que la antropología estudiaba o estaba a punto de estudiar. Como disciplina separada, este campo de estudio no precedió en mucho tiempo al propio psicoanálisis. (El ímpetu de la antropología moderna lo dio *El origen de las especies* de Darwin [1859], que se publicó tres años después del nacimiento de Freud.) De entre los primeros analistas, Otto Rank, Geza Róheim y Theodor Reik ofrecieron una importante contribución a las correlaciones de las nuevas teorías psicoanalíticas con las observaciones obtenidas por los estudiosos de la antropología y la etnología. Aquí nos ocupan esas observaciones, sólo en la medida en que Rank las utilizó en el Capítulo IV, que documenta las pruebas antropológicas en apoyo de sus interpretaciones sobre el doble.

Las fuentes que Rank cita en el Capítulo IV (Frazer, Tylor, Bastian y otros) representan la "especulación de butaca" que caracterizó a la antropología evolutiva del

[6] Por la lectura crítica del Capítulo IV, y por la ayuda para escribir este apartado, quedo en deuda con Clifford S. Nickerson, del Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad del Estado de Carolina del Norte.

Viejo Mundo. En 1914, año de la primera publicación de su ensayo, una gran cantidad de antropólogos, en especial en Inglaterra (Reginald Radcliffe-Brown, Bronislaw Malinowski) y Norteamérica (Franz Boas), se habían apartado de la concepción tradicional de los pueblos "primitivos" como culturas "fosilizadas" (algo así como arquetipos del hombre prehistórico). Se dedicaron a la investigación empírica de campo, que mostró que, lejos de ser inmutables e iguales en todas partes, ciertas creencias y supersticiones sufren alteraciones en el seno de determinadas culturas. Por consiguiente, la antropología actual sería incapaz de aceptar las generalizaciones que Rank extrae de casos aislados; ni la presentación, en el Capítulo IV, del espíritu guardián, resultaría aceptable. Es evidente que Rank no sabía que los indios norteamericanos jamás pensaban, por lo general, en esos espíritus, como espíritus nocivos, y, con excepción de las culturas pueblo del sudoeste, no los antropomorfizaban.

Pero no sería justo desechar de buenas a primeras el Capítulo IV por albergar concepciones antropológicas tan anticuadas, ya que Rank usaba las fuentes de que disponía, fuentes que, en especial en Europa Central, tendían a adherir al enfoque evolutivo. También por este motivo es comprensible que sus lectores, aún en 1925, presentasen muy pocas objeciones a sus conclusiones, ya que para entonces la metodología e influencia de Frazer todavía se ejercía sobre muchos antropólogos europeos.

Además es preciso señalar que la relación que Rank supone existente entre la paranoia y la homosexualidad (véase Capítulo V) ya no parece sostenible hoy. Pero el análisis de este aspecto se encuentra fuera de los marcos de esta publicación.

La recepción de El doble

Cinco años después de su publicación en *Imago*, el trabajo de Rank fue estudiado en detalle por Louise Brink,

en *The Psychoanalytic Review*, VI, 1919, 450-460. Pero como libro sólo parece haber atraído la atención de Erich Stern.

El tema del doble reaparece una y otra vez en la literatura: lo encontramos en E. T. A. Hoffmann, Hans [*sic*] Heinz Ewers, Chamisso, Andersen, Dostoievski, Jean Paul, Oscar Wilde y otros. Al presentar las intuiciones conquistadas por el psicoanálisis, Rank trata de hacer comprensible este motivo del doble, en cuya tarea señala sus frecuentes presentaciones en niveles de cultura más primitivos y, de manera concurrente, la importancia que en ellos adquiere. Aparece como una emanación de vínculos narcisistas, de autoenamoramiento, que, tal como en el niño, representa un papel de importancia entre los pueblos primitivos, y que también observamos en el individuo neurótico. La conciencia que el héroe tiene de su culpa lo obliga a trasladar la responsabilidad de ciertos hechos del yo a otro yo, el doble; su tremendo temor a la muerte lleva a la transferencia al doble. Para eludir este temor de la muerte, la persona recurre al suicidio, que sin embargo ejecuta sobre su doble, porque ama y estima demasiado su yo. Y por último, el doble representa la encarnación del alma. La interesante monografía muestra la importancia del psicoanálisis para la comprensión de las creaciones literarias. [7]

Los posibles motivos de la aparente falta de atención por parte de los pares de Rank son el hecho de que el estudio ya había aparecido dos veces (*A* [*B*]), y que *El trauma del nacimiento*, en el año anterior, alejó a Rank del campo psicoanalítico ortodoxo, con lo cual tal vez hizo que sus publicaciones posteriores fuesen indignas de que los seguidores leales de Freud se ocupasen de ellas. Además, en esa época no podía esperarse que esas publicaciones no alemanas, dedicadas a estudios académicos de la bibliografía, prestasen mucha atención a un ensayo que interpretaba un tema literario desde el punto de vista del psicoanálisis. En Estados Unidos, por ejemplo, el enfoque académico de la labor literaria era en general pedestre, tradicional, y nada dispuesto a aceptar la crítica psicológica. Pasaría algún tiempo antes que los estudiosos en general se diesen cuenta de que "'leer' a un autor, en cualquier forma que no fuese superficial y mecánica, consiste en tener conciencia del significado de la idea que

[7] Erich Stern, crítica de *Der Doppelgänger* de Otto Rank, en *Die Literatur*, XXIX, 1920-1927, 555.

expresa en cada uno de los pasajes, y de las *relaciones* (no siempre explícitas, y a menudo inclusive *inconscientes* [subrayado mío]) de las ideas de un pasaje respecto de las de otro, se trate de relaciones de simple congruencia o de inferencia mutua, o de incongruencia mutua; y en observar de manera constante las transiciones de un hilo de pensamiento al otro".[8]

El doble y la sociedad

Vale la pena señalar que el interés del público lector (y oyente) parece haberse orientado en especial hacia el tema del doble, durante las más grandes conmociones de la sociedad, o inmediatamente después de ellas. Así, *Siebenkäs*, de Jean Paul (1796) y *Titan* (1800) aparecieron en una Alemania fragmentada por la hegemonía de Napoleón; Chamisso (a su vez solicitado por Francia y Alemania) comenzó su *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* en el año de la batalla de Leipzig, 1813, y lo publicó en 1814; *Die Elixiere des Teufels*, de Hoffmann, se publicó en el año de Waterloo, 1815; *Die Frau ohne Schatten*, de Hofmannsthal, apareció un año después de la terminación de la Primera Guerra Mundial; *Spiegelmensch*, de Werfel, se editó al año siguiente, en un país que se acercaba a la inflación; y *Der Doppelgänger*, de Dürrenmatt, fue de conocimiento público después del final de la Segunda Guerra Mundial. Si se señala que Dürrenmatt, un suizo, no tuvo participación activa en el derrumbe de Europa, el recordatorio sólo forma parte de los problemas formulados: ¿existe alguna relación entre los trastornos más vastos de la sociedad, con sus concomitantes efectos desquiciadores sobre el individuo, y el interés del público letrado por las descripciones de los dobles pintados en forma imaginativa? Si existe tal relación, ¿cuál

[8] Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, re, 1948, pág. xvi.

es su naturaleza? Sólo una investigación especializada y cautelosa puede proporcionar respuestas a estas preguntas; sólo una investigación que tenga en cuenta las conclusiones a que se llegó en los libros de Rank y Tymms, así como la información que proporcionan la historia política y social, la literatura comparada, la crítica literaria y la psicología, para nombrar nada más que cinco regiones que deberían participar de dicho estudio.

Pero podemos enfocar el problema observando que las respuestas negativas o positivas no parecen posibles. (1) No hay una relación causal entre las conmociones sociales y la utilización concurrente o posterior, por los escritores, del motivo del doble, ya que si esa relación existiera, el motivo habría aparecido con más frecuencia de lo que ha ocurrido, y habría atraído a muchos más lectores a lo largo de un período más prolongado. Además, hubo épocas de desorganización o reorganización social (por ejemplo, la Guerra de Treinta Años), en que el tema del doble no apareció o fue insignificante. (2) La psicología, como la conocemos hoy, tuvo su comienzo a finales del siglo XVIII y en el XIX. La investigación de la mente es al mismo tiempo el estudio de la individualidad e integridad del yo, que puede exhibir desconcertantes contradicciones e impulsos entendidos en forma oscura. No resulta sorprendente, entonces, que el tema del doble apareciese de manera destacada cuando nacía el introspectivo romanticismo alemán, y que siguiese apareciendo junto con el desarrollo de la psicología, hasta convertirse en una disciplina independiente. Las grandes guerras y otras amplias perturbaciones de la sociedad se cuentan entre las ocasiones que hacen que el hombre se formule preguntas fundamentales acerca de su identidad, una identidad que halla existente en varios niveles, o inclusive en fragmentación. Este interrogarse sobre la propia identidad se ha convertido, desde Kant, en una parte cada vez más importante del problema humano; y por consiguiente parece muy coincidente con este enfrentamiento del hombre consigo mismo, que el empleo del motivo del doble apareciese en la época de Napoleón y Fichte, y continuase hasta el presente cercano.

Es claro que éstas son sólo especulaciones; no es de esperar que un estudio cuidadoso e intensivo del problema ofrezca respuestas razonables, aceptables.

Conclusión

Junto con los interrogantes presentados en la sección anterior, también se puede señalar que el tema del doble, en todas sus manifestaciones literarias y psicológicas, no encontró aún el estudio lo bastante profundo y puesto al día que merece. Lo más factible es que semejante estudio se lograra mediante una colaboración entre las disciplinas de la literatura comparada, la antropología y la psicología clínica (subsumidos en ésta el psicoanálisis y la psiquiatría). Un proyecto de esa índole podría iniciarse muy bien con simposios sobre el tópico, cuyo resultado sería un amplio informe, valioso para el humanista y hombre de ciencia por igual. Para sugerir que podría aparecer alguna correlación entre los casos literarios y clínicos, la bibliografía que aquí se agrega incluye referencias a la entidad nosológica de la autoscopía. ¿Hay una relación entre el escribir acerca del doble y el percibirlo en forma propioceptiva? En ese caso, ¿cuál es la naturaleza de dicha relación? No cabe duda de que quienes nos dedicamos al estudio y enseñanza de la literatura de imaginación deberíamos aprender mucho de los conocimientos e investigaciones de nuestros colegas de las disciplinas científicas. [9]

[9] Estos colegas tal vez podrían ofrecer una explicación del interesante rasgo, ya señalado por Otto Weininger, de que el doble no aparece en la mujer, sino sólo en forma masculina (véase Emil Lucka, "Verdoppelungen des Ich", *Preussische Jahrbücher*, CXV, 1904, 59, nota). Lovejoy también afirma que "... hay una imperiosa necesidad de una colaboración más definida, responsable, organizada, entre especialistas de estas distintas ramas [del conocimiento] de lo que hasta ahora fue habitual; y también de colaboración, en algunos casos, entre historiadores y especialistas de disciplinas no históricas, en particular las ciencias naturales" (pág. 10).

De entre los que formaban el "círculo que rodeaba a Freud", de 1904 a 1924, Otto Rank fue quien aplicó de manera más amplia y diligente el nuevo psicoanálisis, no sólo a los pacientes (como se mencionó antes, fue el primer analista lego), sino también a diversas facetas de la cultura. Su monumental estudio, *El incesto en la literatura y la leyenda: fundamentos para una psicología de la creatividad literaria (Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens* [Viena, 1912; 2da. edición, 1926]), no traducido aún al inglés, es, no cabe duda, la prueba más convincente de su gran interés por las relaciones entre la literatura y la psicología, que también exhibe en *El doble* y otras publicaciones. El estudio de estas relaciones, por fortuna, continúa en nuestro país en la existencia de *American Imago, Literature and Psychology*, la Asociación Otto Rank, la Asociación para el Psicoanálisis Aplicado, y en las publicaciones de estudiosos y clínicos aislados.

BIBLIOGRAFIA

COLEMAN, STANLEY M., "The Phantom Double", *British Journal of Medical Psychology*, XIV (1934), 254-273.

DOWNEY, J. E., "Literary Self-Projection", *Psychological Review*, XIX, julio de 1912, 299-311.

DÜRRENMATT, FRIEDRICH, "Der Doppelgänger", en *Gesammelte Hörspiele*, Zurich, 1960, págs. 7-37.

EISENSTEIN, SAMUEL, "Otto Rank: The Myth of the Birth of the Hero", en *Psychoanalytic Pioneers*, ed. Franz Alexander *et al.*, Nueva York y Londres, 1966, págs. 36-50.

HESSEN, H y GREEN, A., "Sur l'héautoscopie", *Encéphale*, XLVI, 1957, 581-594.

LHERMITTE, JEAN, "De L'image corporelle et ses déformations morbides", *J. Psych. norm. Path.*, XXXVII-XXXVIII, 1940-1941, 321-345.

LUCKA EMIL, "Verdoppelungen des Ich", *Preussische Jahrbücher*, CXV, 1904, 54-83.

LUKIANOWICZ, N., "Autoscopic Phenomena", *A. M. A. Arch. Neurol. Psychiat.* LXXX, 1958, 199-220. Contiene 101 referencias.

MENNINGER-LERCHENTHAL, E., "Der eigene Doppelgänger", *Psychotherapeutische Praxis*, III, 1937, 143-194.

— "Der eigene Doppelgänger", *Schweizer Zt. Psychol.*, supl. 11, 1946, 96 págs.

REHER, NATALIE, "Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und bei E.T.A. Hoffmann", en *Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas*, Vol. VI. Giessen, Im Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, 1964. Estas referencias fueron amablemente ofrecidas por el profesor Tymms.

SCHMITT, FRANZ A., *Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur: eine Bibliographie*, Berlin, 1965, pág. 46.

TAFT, JESSIE, *Otto Rank*, Nueva York, 1958.

TYMMS, RALPH, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Inglaterra, 1949; bibliografía, págs. 122-120.

VINGE, LOUISE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century*, Lund, 1967.

EL DOBLE

UN ESTUDIO PSICOANALITICO

I

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Adondequiera que en el sueño me volvía,
dondequiera que la muerte ansiaba,
dondequiera que pisaba el suelo,
en mi camino se sentaba a mi lado
un sujeto desdichado, de negras vestiduras,
en quien hallaba fraternal semejanza.

MUSSET

Por lo general, la técnica del psicoanálisis apunta a descubrir materiales psíquicos de importancia, muy enterrados, y en ocasiones procedentes de evidencias superficiales manifiestas. El psicoanálisis no tiene por qué rehuir siquiera algún tema casual y trivial, si el asunto exhibe problemas psicológicos cuyas fuentes e inferencias no resultan evidentes. No debe surgir objeción ninguna, entonces, si tomamos como punto de partida un "drama romántico", que no hace mucho circuló por nuestras salas cinematográficas. De tal manera podemos rastrear hacia atrás la historia del desarrollo y semántica de un antiguo concepto tradicional, popular, que estimuló a los escritores imaginativos y reflexivos a utilizarlo en sus obras. Aquellos que se ocupan de la literatura pueden quedar tranquilos, ya que el guionista de esta película, *El estudiante de Praga*, es un autor de moda en la actualidad, y que adhirió a pautas destacadas, cuya eficacia ha sido puesta a prueba por el tiempo.

Cualquier aprensión en cuanto al verdadero valor de una película que apunta, en tan gran medida, a lograr efectos exteriores, puede postergarse hasta que hayamos visto en qué sentido un tema basado en una antigua tradición popular, y cuyo contenido es tan destacadamente psicológico, resulta modificado por las exigencias de las técnicas de expresión modernas. Quizás resulte que la cinematografía, que en muchos sentidos nos recuerda el tra-

bajo de los sueños, pueda también expresar algunos hechos y relaciones psicológicos —que a menudo el escritor es incapaz de describir con claridad verbal—, con imágenes tan claras y patentes, que faciliten nuestra comprensión de ellos. La película llama tanto más nuestra atención, cuanto que hemos aprendido, en estudios similares, que muchas veces un tratamiento moderno consigue reaproximarse, de manera intuitiva, al significado real de un antiguo tema que se ha vuelto ininteligible, o que se ha entendido mal en su paso por la tradición. [1]

Ante todo tratamos de captar las escenas fugaces, veloces pero impresionantes del drama filmográfico de Hanns [*sic*] Heinz Ewers:

Balduino, el estudiante más arrojado y el mejor esgrimista de la Universidad de Praga, ha disipado su dinero y está hastiado de sus actividades libertinas. Irritado, se aparta de sus compinches y de sus diversiones con la bailarina Liduschka. Entonces un anciano siniestro, Scapinelli, se le acerca y le ofrece ayuda. Balduino vaga por el bosque con este extraño aventurero, conversa con él, y presencia un accidente de caza de la joven hija del conde von Schwarzenberg, a quien rescata antes que se ahogue. Se lo invita a su castillo, donde conoce a la prima de ella y a su novio, el barón Waldis-Schwarzenberg. Aunque se comporta con torpeza y debe irse frustrado, ha provocado tal impresión en la hija del conde, que en adelante ésta indica a su novio que debe guardar distancia.

En su vivienda, Balduino practica posiciones de esgrima delante de su gran espejo, y luego se hunde en desconsoladas reflexiones acerca de su desagradable situación. Scapinelli aparece y ofrece riquezas, y firma un contrato que le permite tomar de la habitación de Balduino todo lo que le plazca. Balduino ríe, señala las paredes desnudas y los muebles primitivos, y firma, dichoso, el documento. Scapinelli observa la habitación, en apariencia no encuentra nada que le agrade, hasta que al cabo señala la *imagen del espejo* de Balduino. El estudiante sigue la corriente de la supuesta broma, de buena gana, pero queda pasmado de asombro cuando ve que su *alter ergo* se separa del espejo y sigue al anciano a través de la puerta y hacia la calle.

El ex estudiante empobrecido, ahora un caballero elegante, ha logrado ingresar en círculos en que vuelve a ver a su tan admirada hija del conde. En un baile tiene la ocasión de confesarle su amor, en la terraza del castillo. Pero este idilio bañado por la luz de la luna es interrumpido por el novio de ella, y escuchado por Liduschka, quien ahora se cruza por el camino de Balduino como una muchacha-flor y

[1] Véase Otto Rank, *Die Don-Juan-Gestalt*, Viena, 1924.

lo sigue sin cesar por peligrosos caminos. Balduino se ve arrancado, en forma brusca, de sus dulces pensamientos acerca del primer éxito de su galanteo, por la presentación de su reflejo, que, apoyado contra una columna, aparece en el parapeto de la galería. Cree que su vista lo engaña, y sólo lo arranca de su semiconciencia la llegada de sus amigos. Cuando se va, Balduino desliza una nota en el pañuelo de su amada, que ésta ha dejado caer; la nota le pide que acuda al cementerio hebreo, a la noche siguiente. Liduschka sigue en forma furtiva a la hija del conde, hasta sus habitaciones, para enterarse del contenido de la nota, pero sólo descubre el pañuelo y el alfiler de Balduino, que ha usado para unir la nota al pañuelo.

A la noche siguiente la princesa [*sic*] corre a la cita; Liduschka, que la ve por casualidad, la sigue como una sombra. En el cementerio desierto los amantes se pasean bajo la espléndida luz de la luna. Se detienen en la cima de un pequeño otero, y Balduino está a punto de besar a su amada por primera vez, cuando se detiene y contempla, horrorizado, a su doble, que de pronto se revela detrás de una de las lápidas. En tanto, Margit huye aterrorizada ante la espantosa aparición, y en vano se esfuerza Balduino por capturar a su semejanza, que ha desaparecido tan de repente como apareció.

Mientras tanto, Liduschka ha llevado el pañuelo y el alfiler de corbata de Balduino al novio de Margit, quien decide desafiar a Balduino a un duelo a sable. Como Waldis-Schwarzenberg no presta atención a las advertencias acerca de la destreza de Balduino para la esgrima, el viejo conde Schwarzenberg, quien ya se encuentra en deuda con Balduino por la salvación de su hija, decide pedir que se perdone la vida de su futuro yerno y único heredero. Un tanto a desgana, Balduino da su palabra de no matar a su contrincante. Pero en el bosque, camino al duelo, su yo anterior se acerca a él, le entrega un sable ensangrentado y lo limpia. Aun antes que Balduino llegue al lugar en que el duelo se llevará a cabo, ve, desde lejos, que su otro yo ya mató a su oponente.

Su desesperación crece aun más cuando ya no se le permite entrar en la casa del conde. Hace un inútil intento de olvidar su amor en el vino; mientras juega a los naipes, ve a su doble frente a él; y Liduschka trata de atraerlo, pero sin éxito. Tiene que volver a ver a su amada; y una noche —por el mismo camino que Liduschka usó antes— Balduino se introduce en el aposento de Margit, quien aún no lo ha olvidado. Él se arroja a sus pies, sollozando. Ella lo perdona y sus labios se encuentran en el primer beso. Y entonces, en un movimiento accidental, ella advierte en el espejo que la imagen de su amado no se refleja al lado de la propia. Aterrorizada, le pregunta el motivo, y él se cubre la cabeza, avergonzado, mientras su imagen del espejo aparece, sonriente, en la puerta. Margit se desmaya al verlo, y Balduino escapa aterrorizado, seguido a cada paso por la horrenda sombra. Así perseguido, huye por calles y callejas, sobre paredes y zanjas, a través de prados y bosques. Por último llega a un carruaje, se arroja dentro de él e insta al cochero a partir con la mayor velocidad. Después de un viaje bastante prolongado, a un ritmo furioso, Balduino cree estar a

salvo, desciende y está a punto de pagar al cochero, cuando reconoce en éste a su reflejo. Frenético, sigue corriendo. Ve la figura espectral en todas las esquinas, y debe hundirse junto a ella, dentro de su casa, donde echa llave y cerrojo a todas las puertas y ventanas.

A punto de poner fin a su vida, deja a un lado su pistola cargada, ya preparada, y se dispone a escribir su última voluntad y testamento. Pero una vez más aparece su doble, sonriente, ante él. Carente de todo dominio de sus sentidos, Balduino se apodera del arma y dispara contra el fantasma, quien desaparece en el acto. Ríe con alivio, y en la creencia de que ahora se ha librado de todos sus tormentos, descubre su espejo de mano —antes envuelto con cuidado en una tela— y se contempla por primera vez en mucho tiempo. En ese mismo instante siente un agudo dolor en el lado izquierdo del pecho, advierte que tiene la camisa empapada en sangre y se da cuenta de que ha recibido un disparo. En el momento siguiente cae al suelo, muerto. Aparece el sonriente Scapinelli, para desgarrar el contrato sobre el cadáver.

La última escena muestra la tumba de Balduino al lado de una corriente de agua, sombreada por un enorme sauce llorón. Su doble se encuentra sentado en el montículo de la tumba, con la terrorífica ave negra (¿cuervo?), constante compañera de Scapinelli. Los hermosos versos de Musset ("Noche de diciembre") aclaran:

> Adonde vayas, siempre estaré yo,
> hasta el último y postrero de tus días,
> en que iré a sentarme sobre tu tumba.

El libreto no nos deja mucho tiempo en dudas en cuanto a la intención y significado de estos extraordinarios sucesos. Se supone que la "idea fundamental" es la de que el pasado de una persona se aferra inevitablemente a ésta, y que se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él. Se entiende que esta vida pasada se encarna en el reflejo de Balduino, y también en el personaje enigmático de Lídushka, quien lo persigue desde su vida anterior de estudiante. Puede ser que este intento de explicación —antes que el acento en la idea fundamental, intrínseca del tema mismo— resulte suficiente en algunos aspectos; pero no cabe duda de que esta interpretación alegórica no puede llegar al fondo del contenido de la película ni justificar por entero la vivida impresión de su argumento. Pues aún quedan bastantes rasgos notables en ella, que exigen explicación, y sobre todos los hechos de que el fantasmagórico doble debe perturbar sólo "todas las horas de dulce compañía" de la pareja, y que sólo es visible para ellos. En rigor, sus intervenciones

se vuelven más aterradoras en la medida en que las demostraciones de amor de ellos se hacen más fervorosas. Ante la confesión de amor de Balduino en la terraza, aparece su imagen del espejo, por decirlo así, como una silenciosa figura de advertencia; en el encuentro de los amantes durante la noche, en el cementerio, interrumpe la creciente intimidad de ambos al impedir su primer beso; y por último, en la decisiva reunión de reconciliación, sellada por un abrazo y un beso, separa por la fuerza, y para siempre, a los amantes. De modo que el protagonista resulta ser en verdad incapaz de amor, que parece encontrar su encarnación en la curiosa figura de Líduschka, a quien Balduino, cosa característica, no presta atención. Balduino está imposibilitado de amar a una mujer la consecuencia de su propio yo personificado; y así como su imagen del espejo lo sigue a las reuniones con su enamorada, así Líduschka sigue a la hija del conde como a una sombra. Estos dobles se entrometen entre los principales personajes, con el fin de separarlos.

Aparte de estas características, que la clave alegórica no explica, nos resulta imposible entender cuál puede haber sido el motivo de que el autor, o sus predecesores literarios, representasen el pasado en esa figura del reflejo engendrado en forma independiente. Tampoco podemos entender, con el pensamiento racional y nada más, los graves resultados psíquicos que acompañan a la pérdida de esa imagen, y menos que nada la extraña muerte del protagonista. Un sentimiento oscuro pero inevitable se apodera del espectador, y parece revelar que aquí se trata de profundos problemas humanos. La singularidad de la cinematografía al presentar de manera visible hechos psicológicos, llama nuestra atención, con exagerada claridad, hacia el hecho de que los interesantes y significativos problemas de la relación del hombre consigo mismo —y la fatídica perturbación de esa relación— encuentran aquí una representación imaginativa.

Debemos llegar al significado de estos problemas fundamentales, necesarios para entender la película, para lo cual es preciso estudiar las formas conexas del motivo en

modelos y paralelos literarios, y comparar dichas formas con las correspondientes tradiciones populares, etnográficas y míticas. Entonces podremos ver con claridad la manera en que estos motivos, que se originan en el hombre primitivo y en sus conceptos, logran forma literaria gracias a los escritores dispuestos a aceptarlas. También veremos que dicha forma coincide en alto grado con el significado primitivo, más tarde oscurecido, de dichos motivos. En último análisis, se pueden buscar sus huellas en el problema esencial del yo, un problema que el intérprete moderno, apegado a una nueva técnica de representación, o impulsado por ella, ha destacado en forma prominente mediante el uso de un tan vívido lenguaje imaginativo.

II

EJEMPLOS DEL DOBLE EN LA LITERATURA

> Imagino que mi yo es visto a través de una lente: todas las formas que se mueven en derredor son otros yo; y hagan lo que hicieren o dejen de hacer, todo ello me ofende.
>
> E. T. A. HOFFMANN

No cabe mucha duda de que Ewers, quien ha sido denominado "el E. T. A. Hoffmann moderno", obtuvo la inspiración para su película, ante todo de su predecesor y maestro literario, inclusive aunque existieran otras fuentes e influencias eficaces.[1] Hoffmann es el creador clásico de la proyección del doble, que figuró entre los motivos más populares de la literatura romántica. Casi ninguna de sus numerosas obras se encuentra libre por completo de referencias a este tema, y predomina en muchos de sus escritos de mayor importancia. El modelo inmediato para el tratamiento de Ewers aparece en la Sección III ("Aventuras de vísperas de Año Nuevo"), de la segunda parte de *Cuentos fantásticos*, intitulada "La historia del reflejo perdido" (I, 265-279).[2] En una extraña relación con la

[1] Resulta claro que su iniciativa personal —factor fundamental de la producción poética— no puede menospreciarse en modo alguno. Quienes conocen las obras de Ewers no necesitan que se les diga que durante mucho tiempo mostró un especial interés por los fenómenos extraños y ocultos de la vida interior. Sólo hace falta referirse a su última obra, *Das Wundermädchen von Berlin*, 1912, que revela vinculaciones aisladas con el guión cinematográfico posterior de *El estudiante de Praga*.

[2] Todas las referencias a las obras de Hoffmann remiten a la edición en 15 volúmenes publicada por Eduard Grisebach, Leipzig, 1900. Una nueva película de Messter, *Der Mann im Spiegel*, apareció entretanto adaptada por Robert Wiene de E. T. A. Hoffmann. [Oskar Messter, 1866-1943, fue un destacado innovador en el campo de la cinematografía.]

imaginación y los sueños del "entusiasta viajero", leemos que cierto Erasmus Spikher, un honrado esposo y padre alemán, cae en las garras enamoradas de la irresistible Giulietta, durante una estadía en Florencia, y por su pedido deja detrás su reflejo, cuando huye luego de asesinar a un rival. Se encontraban de pie, delante del espejo, "que los reflejaba a él y Giulietta en un dulce abrazo"; ella "extendió los brazos, con ansias, hacia el espejo. Erasmus vio que su imagen surgía, con independencia de sus movimientos, se deslizaba en brazos de Giulietta y desaparecía con ella en medio de un olor extrañamente dulzón" (I, 271).

De vuelta al hogar, Erasmus se convierte en objeto de ridículo cuando la gente advierte por casualidad su deficiencia. Por lo tanto, "adondequiera que fuese, exigía que todos los espejos fuesen cubiertos con rapidez, so pretexto de una aversión natural a cualquier reflejo; por lo cual la gente lo llamaba, en broma, 'general Suvarov', quien se comportaba de manera parecida" (I, 274). En el hogar, su esposa lo desprecia y su hijo se ríe de él. En su desesperación, el misterioso compañero de Giulietta, el doctor Dapertutto, acude a él y afirma que puede reconquistar el amor de la muchacha y su reflejo, siempre que sacrifique a su esposa e hijo con tal fin. La aparición de Giulietta lo hace volver a sentir la locura del amor. Ella saca la tela que cubre el espejo, y le muestra con cuánta fidelidad conservó su imagen del espejo. "Con embeleso, Erasmus vio que su imagen envolvía a Giulietta en sus brazos; pero con independencia de él, no reflejaba ninguno de sus movimientos" (I, 277). Está a punto de firmar el pacto infernal, de entregarse y entregar su familia a poderes ultraterrenales, cuando logra exorcizar a los espíritus demoniacos gracias a la aparición repentina de advertencia, de su esposa. Entonces, por consejo de ésta, parte hacia el ancho mundo para buscar su reflejo. Allí se encuentra con Peter Schlemihl, carente de sombra, quien ya apareció en la introducción del cuento de Hoffmann (*El grupo del sótano*, I, 257-261). Esta reunión indica que Hoffmann, en su fantástica narrativa,

trató de presentar una contrapartida de la famosa "extraña historia" de Chamisso, cuyo argumento podemos suponer que conocía.

Con fines de pertinencia, indicaremos, en pocas palabras, nada más que las correspondencias y paralelos esenciales. Así como en el caso de Balduino y Spikher, en la venta de su sombra por Schlemihl también hay un caso de negociación del alma (pacto con el diablo); y también aquí el principal personaje es objeto de las burlas y desprecio del mundo. La extraña admiración del "hombre gris" por la sombra resulta en especial evidente como analogía de la admiración de la imagen del espejo [3], de la misma manera que la vanidad es una de las características más notables de Schlemihl ("este es el baldón de la humanidad, en que el ancla se aferra con más firmeza"). También aquí la catástrofe —como en los casos que ya hemos considerado— la provoca la relación con la mujer. La hermosa "Fanny" se siente aterrorizada por la falta de sombra de Schlemihl; y esta misma deficiencia lo hace dejar a un lado la felicidad de su vida con la afectuosa Mina. La insania que se hizo evidente en Balduino, a consecuencia de su catástrofe, sólo se sugiere de pasada en Spikher y Schlemihl, que al final logran escapar al mal. Después de su ruptura con Mina, Schlemihl vaga por "bosques y llanuras, sin meta fija. Un sudor frío caía de mi frente; un gemido hueco estallaba en mi pecho; la locura bramaba dentro de mí".

Esta comparación demuestra la equivalencia del espejo y la sombra como imágenes, que se aparecen al yo como sus semejanzas. Más tarde confirmaremos esta equivalencia desde otro punto de vista. De las numerosas imitaciones de *Peter Schlemihl* [4], aquí sólo mencionamos el

[3] El "hombre gris" dice: "Durante el breve lapso en que gocé del placer de estar cerca de ti, señor, tuve la oportunidad, en varias ocasiones —perdóname por mencionarlo—, de observar, y en verdad que con inexpresable admiración, la hermosa sombra que proyectas bajo el sol, con cierto noble desdén, por decirlo así, sin advertir la excelente sombra que se extiende a tus pies".

[4] Cfr. Karl Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresde, 1898, VI, 149 y sigs.

excelente cuento de Andersen, "La sombra", que habla del estudioso cuya sombra se libera de su dueño en las zonas tórridas, y años más tarde se encuentra con él en persona. Al principio, la pérdida de su sombra no tiene malos resultados para el hombre —al modo del destino de Schlemihl—, pues una nueva sombra, aunque de modestas proporciones, aparece detrás de él. La primera sombra, que ha llegado a ser muy adinerada y destacada, consigue poco a poco utilizar a su dueño primitivo. Al principio le exige silencio respecto de su anterior existencia como sombra, ya que pretende desposarse. Pero muy pronto lleva su audacia hasta el punto de tratar a su antiguo amo como a su sombra, con lo cual atrae la atención de una princesa, quien al cabo lo desea como esposo. La sombra se esfuerza por convencer a su amo anterior, a cambio de un amplio estipendio, de que desempeñe el papel de sombra en toda ocasión. Como todos los elementos de la naturaleza del estudioso se oponen a esta proposición se dispone a traicionar a ese usurpador de sus derechos humanos. Pero la sombra se le adelanta y lo hace encarcelar. Como asegura a su amada que su "sombra" ha enloquecido y se considera una persona, la tarea resulta fácil. La noche previa a la boda, lleva a cabo la eliminación, en secreto, del hombre que tanto peligro ofrece para su amor, con lo cual se asegura la felicidad en el amor.

En contraste intencional con la historia de Peter Schlemihl, este relato vincula el argumento de los graves resultados de carecer de sombra con el tratamiento del motivo, tal como aparece en *El estudiante de Praga*. Porque también en el cuento de Andersen, no se trata sólo de carecer de algo (como en el caso de Chamisso); más bien se pone el acento en la persecución por el doble, que se ha convertido en una entidad independiente, y que siempre y en todas partes se yergue como un obstáculo contra el yo, pero, una vez más, con un efecto catastrófico en la relación de amor.

La pérdida de la propia sombra, por lo demás, se destaca con mayor claridad en "Anna", poema de Lenau, cu-

ya fuente es la leyenda suiza de una muchacha hermosa que teme la pérdida de su belleza en el parto.[5] *Su deseo de seguir siendo tan joven y bella* la lleva, antes de su boda, a visitar a una anciana misteriosa, quien en forma mágica la libera de los siete niños que daría a luz. Pasa siete años de matrimonio en belleza inmutable, hasta que una noche, a la luz de la luna, su esposo advierte que no arroja sombra. Cuando se le pide una explicación, confiesa su culpa y se convierte en una proscrita. Luego de otros siete años de dura penitencia e intensa desdicha, que han dejado sus profundas huellas, Anna queda absuelta por un ermitaño, y muere reconciliada con Dios, después que la sombra de sus siete hijos nonatos se le aparecen en una capilla.

Mencionaremos en pocas palabras las siguientes y menos explícitas apariciones del motivo de la sombra. El "Cuento de hadas" de Goethe describe a un gigante que vive a la orilla de un río. Su sombra, al mediodía, es insignificante y débil, pero mucho más poderosa a la salida y puesta del sol. Si en esos momentos uno se sienta sobre el cuello de su sombra, es trasportado al otro lado del río al mismo tiempo que se mueve la sombra. Para evitar este método de trasporte, se construyó un puente en el lugar. Pero cuando, por la mañana, el gigante se frotó los ojos, la sombra de sus puños se movió con tanto vigor sobre hombres y animales, que todos ellos se derrumbaron. Luego, en el poema de Mörike, "La sombra", un conde que viaja por la Tierra Santa arranca un juramento de lealtad a su esposa. El juramento es falso, pues su esposa se complace en la compañía de su amante y envía a su esposo una poción envenenada que lo mata. Pero a la misma hora también muere la esposa infiel; sólo queda su sombra, inextinguible, en el vestíbulo. Por último, el poe-

[5] [Véase Capítulo V, nota 7]. La misma leyenda la trata Ludwig August Frankl en su balada "Die Kinderlose" (*Gesammelte Poetische Werke*, Viena, 1880, II, 116), y Hans Müller von der Leppe en su *Kronberger Liederbuch*, Frankfort, 1895, pág. 62, bajo el título de "Fluch der Eitelkeit". Cfr. también el estudio de J. Bolte, "Lenaus Gedicht 'Anna'", *Euphorion*, IV, 1897, 323, que ofrece orientación respecto de las distintas versiones de la leyenda.

mita de Richard Dehmel, "La sombra", modelado según R. L. Stevenson, describe con suma delicadeza el intrigante carácter de la sombra para el niño que no sabe por qué su sombra es pequeña:

> Lo más extraño en él es la forma en que gusta de crecer;
> no como los niños corrientes, que lo hacen muy de a poco;
> pues a veces se yergue más alto que una pelota de goma,
> y en ocasiones se empequeñece tanto, que ya no queda nada de él.[6]

Los modos de tratamiento de este tema que hemos considerado hasta ahora —en los cuales resulta claro que el misterioso doble es una división independiente y visible del yo (sombra, reflejo)— son distintos de las figuras reales del doble que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común, y cuyos senderos se cruzan. La primera novela de Hoffmann, *Los elixires del diablo*, 1815, depende, para su efecto, de un parecido del monje Medardo con el conde Viktorin, ambos desconocedores de que son hijos del mismo padre. Este parecido lleva a extrañas complicaciones. El notable destino de estas dos personas es posible —y comprensible— sólo sobre la base de ese presupuesto místico. Como poseen una herencia patológica de su padre, los dos hombres se enferman mentalmente, estado cuya descripción maestra constituye el contenido principal de la novela.[7] Viktorin, que enloquece luego de una caída, cree que es Medardo, y así se identifica con todo. Su identificación con Medardo llega tan lejos (la licencia poética, sin duda, debe tenerse en cuenta), que emite los pensamientos de éste; Medardo cree que se oye hablar a sí mismo, y que sus pensamientos más íntimos son expresados por una voz exterior a él.[8] Esta imagen paranoica tiene como

[6] [En *Robert Louis Stevenson, Collected Poems*, ed. Janet Adam Smith, Londres, 1950, pág. 372.] Stevenson también trató el problema de una doble existencia en su cuento *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

[7] Cfr. Otto Klinke, *Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt eines Irrenarztes*, 2da. ed., Brunswick y Leipzig, 1908.

[8] La novela de Dostoievski *Los hermanos Karamazov* ofrece una comprensión psicológica en este aspecto del doble. Antes que Iván Ka-

complemento las ideas a las cuales se ve sometido en el monasterio, de ser vigilado y perseguido; la erotomanía vinculada con la imagen de su amada, que sólo ve por un momento; y su desconfianza y autoestima intensificadas en forma morbosa. Además lo domina la idea atormentadora de tener un doble enfermo, idea confirmada por la aparición del perturbado capuchino.

El tema principal de esta novela puede verse en un desarrollo posterior, en el relato *Los dobles* (XIV, 5-52), en clara vinculación con la rivalidad por la mujer amada. Una vez más, se trata de dos jóvenes indistinguibles en su aspecto exterior, y que tienen estrecha vinculación debido a misteriosas circunstancias de familia. Como consecuencia de este destino singular, y gracias a su amor por la misma joven, se ven envueltos en las más incomprensibles aventuras, cuya solución sólo se encuentra cuando los dos rivales se enfrentan a su amada y renuncian, de modo involuntario, a toda pretensión sobre ella. En *Opiniones sobre la vida de Tomcat Murr*, el mismo parecido exterior vincula el destino de Kreisler, predispuesto a la enfermedad mental, con el del insano pintor Ettlinger, a quien Kreisler se parece tanto, según la princesa Hedwiga, que podrían ser hermanos (X, 139). La situación llega al punto en que Kreisler cree que su reflejo en el agua es el pintor insano, y le dirige reproches; pero en seguida imagina que ve su propia persona y su parecido caminando juntos (X, 146 y sigs.). Presa del más in-

---

ramazov enloquezca, se le aparece el demonio y lo reconoce como su doble. Cuando Iván llega a su casa, una noche, más adelante, entra un siniestro caballero y le dice cosas que el propio Iván había pensado en su juventud, y que luego olvidó. Se resiste a reconocer la realidad de este hombre: "Ni por un minuto te aceptaré como una verdad real. Eres una enfermedad, una mentira, un fantasma. Sólo que no sé por qué medios puedo destruirte. Eres mi alucinación. Eres la encarnación de mí, pero, aun así, sólo de un aspecto mío... de mis pensamientos y sentimientos, pero sólo de los más repugnantes y estúpidos. Todo... lo que se experimentó hace mucho, acerca de lo cual me formé hace tiempo una opinión distinta... me lo arrastras hasta mí, como si fuese algo nuevo. Tú eres yo mismo, pero sólo en una fea caricatura; no dices nada más que lo que yo pienso..."

tensa horror, se precipita a la habitación de Maese Abraham, y pide que este último elimine al molesto perseguidor con una daga (la complementación de un acto tan impulsivo costó la vida al estudiante de Praga).

Hoffmann, quien trató el problema del segundo yo en otras obras (*La princesa Brambilla, El corazón de piedra, La elección de una novia, El arenero* y otros), tenía, no cabe duda, ciertos motivos personales para esa elección del tema; pero no se puede subestimar la influencia que ejerció Jean Paul, quien introdujo el motivo del doble en la literatura romántica, y que en esa época se encontraba en el apogeo de su fama.[1] En las obras de Jean Paul este tema predomina en todas sus variantes psicológicas. Leibgeber y Siebenkäs son verdaderos dobles; se parecen con exactitud, y Siebenkäs inclusive intercambia su nombre con su amigo. En *Siebenkäs*, la constante confusión entre estas personas —motivo frecuente en otras partes en Jean Paul (por ejemplo en *El viaje de Katzenberger al balneario*)— es el punto central de interés; en *Titán* aparece en forma apenas episódica. Además de esta aparición del doble como una persona real —que Jean Paul también varía haciendo que alguien trate de seducir a la amada en la forma del amante (el motivo del Anfitrión)—, este escritor delineó una y otra vez, y hasta el extremo, el problema de la división y duplicación del yo, como nadie lo había hecho, antes o después de él.

"En *Hesperus* hace que su yo se yerga ante él como una aparición misteriosa" (Schneider, pág. 317). En su infancia, Viktor es sacudido en especial por los relatos en los cuales las personas se ven a sí mismas. "A menudo, antes de dormirse, por la noche, observa su cuerpo durante tanto tiempo, que lo separa de sí y lo ve de pie y gesticulando, a su lado. Luego se duerme con esa extraña figura" (Czerny, pág. 11). Viktor tenía además una violenta aversión hacia las figuras de cera, sentimiento que

[1] Cfr. aquí y después, a F. J. Schneider, *Jean Pauls Jugend und sein Auftreten in der Literatur*, Berlín, 1905, en especial págs. 316-320; cfr. también Johann Czerny, "Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann", *Gymn. Progr. Mies*, 1906-1907, y 1907-1908, págs. 5-23.

comparte con Ottomar (*El pabellón invisible*), quien en un rapto ve a su yo en el aire. Este horror a las figuras hechas de cera se vuelve comprensible en *Titán*, cuando Albano aplasta su propio busto de cera, en impotente cólera; pero al hacerlo siente "que toca y asesina a su yo" (Schneider, pág. 318). Schoppe y Albano se encuentran poseídos por el destructivo engaño de un doble que los persigue. El yo reflejo de Albano, que corre junto a él, lo hace huir, aterrorizado, del templo de sueño a que ha llegado en sus vagabundeos. "También Leibgeber, en *Siebenkäs*, se ve rodeado por un ejército de yos al comparar su yo, el suyo y de Firmian, el reflejo de su doble —tres yos— con el propio Firmian, el cuarto... Firmian se introduce en el espejo, y con un dedo se oprime un costado del globo del ojo, de modo que ve dos reflejos de sí mismo; luego, apiadado, se vuelve hacia su amigo con las palabras: 'Pero en verdad no puedes ver aquí a la tercera persona'" (Schneider, pág. 318).

En *Titán* volvemos a encontrarnos con la tendencia a la despersonalización, que queda indicada en el nombre de "Leibgeber". Roquairol, descrito como un tremendo egoísta, ansía una vez tener un amigo, y escribe a Albano: "Y entonces te vi, y quise convertirme en tu yo... pero eso no funciona, pues no puedo retroceder; pero tú puedes seguir adelante, y uno de estos días te convertirás en mi yo" (Schneider, pág. 32).[10] "Al ejecutar su propia tragedia, al renegar de su propio yo, se mata" (Schneider, pág. 320). "La idea de Schoppe, de ser perseguido por sí mismo, se convierte en un tormento espantoso. Para él,

[10] Richard Dehmel, el escritor que parafrasea el poema de la sombra de Stevenson, expresó la misma tendencia en el hermoso poema "Máscaras", que describe al poeta, en un país de máscaras, quien en vano se busca en varias máscaras y concluye cada estrofa con las palabras "no eres yo, sino que yo soy tú". Por último encuentra lo que busca:

> Y tú... eres tú... Dominó *reflejo*,
> en que se mueven los matices como los tintes del océano,
> tú, rostro sin máscara: el sello muéstrame,
> que de tus pensamientos revele las fuentes:
> ¿Eres tú mismo? Una señal, apenas un asentimiento:
> Arcaico sello y máscara... ¿me veo a *mí*?

la dicha reside en librarse para siempre de su yo. Si su mirada cae por casualidad en sus manos o piernas, ello basta para hacer que lo invada el miedo helado de que pueda aparecerse ante sí mismo y ver su yo. El espejo tiene que estar cubierto, pues tiembla de terror ante el espectáculo de su orangután del espejo" (Schneider, página 318).

Hay también espejos que producen rejuvenecimiento y envejecimiento, motivo que parece haberse trasferido a Spikher, cuyo rostro envejecido y deformado le sonríe en una ocasión (de la misma manera, hay cuadros cuyas líneas verdaderas sólo pueden reconocerse bajo una lente especial). Aquí también recordamos que Spikher, como Balduino, tiene cubiertos todos los espejos: "Pero por el motivo contrario, de que no puedan reflejar ya su yo" (Czerny, pág. 12). En el caso de Schoppe, este temor llega tan lejos, que inclusive hace trizas los odiados espejos, ya que hacen que su yo avance hacia él. Y tal como Kreisler y Balduino quieren matar a su segundo yo, Schoppe envía su bastón-estoque a Albano, con la exigencia de que éste mate a la misteriosa aparición en el sótano de Ratto. "Al cabo Schoppe perece por efecto de su ilusión, con la declaración de su identidad en los labios" (Schneider, página 319).

Se sabe que en *Titán*, Jean Paul expresó sus puntos de vista acerca de la filosofía de Fichte, y trató de mostrar cuál sería la consecuencia final del idealismo trascendental. Los críticos han discutido respecto de si el poeta sólo quería presentar sus opiniones al filósofo o llevarlo *ad absurdum*. Comoquiera que sea, de cualquier manera resulta claro que ambos intentaron, cada uno a su manera, llegar a una comprensión del problema del yo, problema que les concernía a cada uno en persona.

De las figuras corpóreas del doble podemos pasar, por medio de algunos tratamientos aislados y originales, a las representaciones que nos permiten reconocer la limitación y significado subjetivos de la extraña actitud. Uno de ellos es la fábula romántico-cómica de Ferdinand Raimund, *El rey de los Alpes y el misántropo*, en la cual el doble del

adinerado Rappelkopf se halla representado por el Espíritu de los Alpes, objetivado con auténtica ingenuidad por Raimund. Rappelkopf, quien aparece disfrazado como su cuñado, presencia una representación de sus propios defectos y debilidades ridículos por Astrálago, el rey de los Alpes, quien desempeña el papel del propio Rappelkopf. La acción hace que el protagonista se cure de su misantropía hipocondríaca, y de su desconfianza paranoica, al hacer que contemple su propio yo como en un "espejo del alma". Gracias a esta visión, aprende a odiarse, y a amar el ambiente que antes tanto odiaba.

Vale la pena mencionar que algunos motivos típicos del fenómeno del doble parecen aquí elevados, de su tragedia inconsciente a la esfera cognoscitiva del humorismo. A la postre, el empecinado Rappelkopf acepta el intercambio de almas, como si fuese una broma; y el enfrentamiento de los dos dobles en las principales escenas de la obra lleva a múltiples confusiones y complicaciones. Por último, el protagonista no sabe dónde buscar su yo, y dice: "Tengo miedo de mí mismo". Estos "malditos enredos con dobles" llevan al cabo a insultos mutuos y duelos.

El impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde, como vimos, a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso —como por ejemplo en *El estudiante de Praga*, y en otros tratamientos que aún debemos estudiar—, resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo. En la obra de Raimund, esta misteriosa base del problema se convierte en un requisito consciente de la prueba. En el último momento, antes del duelo, Rappelkopf recuerda esa situación: "Los dos tenemos una sola vida. Si yo lo mato, me mataré a mí mismo". Queda liberado del hechizo cuando Astrálago lo hunde en el agua; Rappelkopf, quien teme ahogarse, se desvanece y despierta curado. Resulta de especial interés un residuo del motivo del espejo, que apunta hacia la importancia interior del doble. En el apogeo de su engaño, poco antes de su huida del hogar y la familia, Rappelkopf se ve en el alto espejo de su habitación. Le resulta imposible so-

portar la visión de su rostro, y "destroza el espejo con el puño cerrado". Pero en un alto espejo de la casa de Rappelkopf, se vuelve visible entonces el rey de los Alpes, y más tarde aparece como un doble.

Raimund trató el mismo tema, en forma distinta, en *El avaro*. El mendigo, que durante un año sigue a Flottwell a todas partes, resulta ser, veinte años más tarde, su doble, y lo salva de la ruina total, a la manera de un espíritu protector, como el rey de los Alpes. En rigor Flottwell cree que ese mendigo es el espíritu de su padre, hasta que, enseñado por su áspero destino, se reconoce, en la figura que le dirige advertencias, a sí mismo a la edad de cincuenta años. También aquí el perseguido trata de matar a su fastidioso compañero, pero es incapaz de atacarlo de manera alguna. La relación de este doble con el que aparece en *El rey de los Alpes* queda indicada por un motivo común, cuyo análisis psicológico es más pertinente en otro punto de este trabajo. Así como el mendigo le arranca tesoros a Flottwell para devolverlos al hombre totalmente empobrecido ("he mendigado a ti para ti"), así Rappelkopf, quien también es pobre en apariencia, y al final vuelve a enriquecerse, da un giro cómico a este motivo de los "fondos de propiedad conjunta", al recoger el dinero que su doble deja a un lado, con la observación de que esa propiedad conjunta es un arbitrio mucho más conveniente que la indeseable propiedad mutua de la salud y la vida.

Aunque aquí existe una interesante vinculación entre el tema del envejecimiento y el complejo financiero, que no se tiene en cuenta, puede seguirse el rastro de tal o cual hilo de referencia al problema del doble. El hecho de que el mendigo se aparezca en la forma de Flottwell veinte años mayor, nos recuerda la creencia de la muchacha, de que el mirar al rey de los Alpes la envejece a una en cuarenta años. Y cuando el rey aparece en el espejo, Lieschen cierra los ojos para no perder su belleza. En esto podemos advertir la relación con los espejos de Jean Paul, que pueden envejecerlo o rejuvenecerlo a uno, así como con los espejos deformantes de las obras de Hoffmann y otros escritores.

Este temor a envejecer, como uno de los problemas más profundos del yo, se trata en la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, 1890 [1891]). Cuando el bello y vigoroso Dorian contempla su bien pintado retrato, expresa el presuntuoso deseo de seguir siendo tan joven y bello, y de poder trasladar al retrato toda huella de envejecimiento, deseo que se cumplirá en forma siniestra. Advierte por primera vez un cambio en el cuadro cuando Sibyl, quien lo ama por encima de todas las otras cosas, lo rechaza con crueldad y frialdad (tal como la mayoría de sus iguales, de destino similar, enloquecen de amor por una mujer). Desde entonces, el retrato, que envejece de manera constante y revela las señales del pecado, sigue siendo la conciencia visible de Dorian. Le enseña a él, quien se ama con exageración, a despreciar su propia alma. Cubre y guarda bajo llave el cuadro que le inspira miedo y terror, y sólo lo contempla en determinados momentos de su vida, y lo compara con su propia imagen del espejo, eternamente inmutable. Su anterior placer por su belleza deja paso, poco a poco, a la aversión hacia su propio yo. Por último, "...le repugnó su belleza, y arrojando el espejo al suelo, lo aplastó, bajo los tacones, en astillas de plata". Una definida espectrofobia neurótica, relatada con gran efecto artístico, es el tema de una de las novelas favoritas de Dorian, cuyo principal personaje, muy en contraste con éste, había perdido su extraordinaria belleza en su primera juventud. Desde entonces tenía un "...grotesco temor a los espejos y a las superficies de metal bruñido, y a las aguas quietas"...

Después que Dorian asesina al pintor del cuadro fatídico y empuja a Sibyl a la muerte, ya no encuentra reposo: "Comenzó a dominarlo la conciencia de ser perseguido, de las trampas que se le tienden, del acoso". Decide llevar las cosas a su final y destruir el cuadro, para liberarse de ese modo de su insoportable pasado. Apuñala el cuadro, y en el mismo momento, viejo y feo, cae muerto con el cuchillo en el corazón, en tanto que el cuadro lo muestra en su impecable belleza juvenil.[11]

[11] Claude Farrère trató con destreza el motivo del envejecimien-

Entre otros románticos que trataron el motivo del doble —y en una u otra forma lo usaron casi todos [12]—, puede mencionarse a Heine en pocas palabras. El doble, que en opinión de los estudiosos es uno de sus motivos básicos, aparece también, no como contrapartida corpórea, sino en una forma más subjetiva.[13] "En *Ratcliff* intenta describir el destino de dos personas cuya vida está henchida de carencia de sentido, debido a que se ven obligadas a existir como dobles, como personas que deben asesinarse la una a la otra, aunque están enamoradas. Su existencia cotidiana está entrecruzada constantemente por sus vidas ancestrales, que se ven obligadas a vivir de nuevo. Esta compulsión provoca la división de sus personalidades." [Rank no da la fuente de esta cita.] Ratcliff obedece a una voz interior que lo exhorta a asesinar a quien se acerque a Marie.

El motivo aparece en forma distinta en *Noches en Florencia*, como lo ejemplifica la doble existencia de Madame Laurencer. Su alegre vida durante el día alterna con éxtasis terpsicóreos por la noche, y de día habla de ellos con serenidad, como de algo ocurrido hace tiempo. Una narración similar se desarrolla en *Atta Troll*, acerca del muerto Laskaro, "cuya amante madre le frota todas las noches una vida mágica con el [¿un?] poderosísimo ungüento". En *Alemania, un cuento invernal* (Cap. VI), un raro individuo se le aparece siempre al poeta cuando se encuentra sentado ante su escritorio, por la noche. Al ser interrogada, esa persona reconoce: "Soy la acción de tus

---

lo repentino en *Das Geheimnis der Lebenden*, Frankfort, 1912. Aparece en forma superficial en Leo Perutz y Paul Frank, *Das Mangôbaumwunder*, Munich, sin fecha (1916).

[12] En Tieck, Arnim y Brentano, el motivo del doble se usa ante todo en la forma exterior de identidades confusas, o en la solución de complicados argumentos por identificación de diversas personas; en Novalis y otros, se lo utiliza en una vaguedad mística; en Fouqué (*Der Zauberring*, II, 13), Kerner (*Die Reiseschatten*) y otros, sólo se usa de manera episódica.

[13] Helene Herrmann, *Studien zu Heines Romanzero*, Berlín, 1906. Cfr. también W. Siebert, "Heines Beziehungen zu Hoffmann", en *Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft*, Marburgo, 1908, Vol. VII.

pensamientos". También existen referencias parecidas en varios de los poemas de Heine. [*Deutschland, Ein Wintermärchen*, Cap. VII. *Junge Leiden*: "Im nächtgen Traum hab' ich mich selbst geschaut"; "Im Traum sah ich ein Männchen klein und putzig"; *Die Heimkehr*: "Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen"; "Gaben mir Rat und gute Lehren".]

Puede verse que uno de estos tratamientos del motivo se acerca a un extremo que sólo tiene una vinculación muy general con nuestro tema. Hasta este punto, se trató, o bien de un doble físico (que adopta una forma relacionada de modo más distante, en las comedias de identidades equivocadas) [14], o de una semejanza que se ha separado del yo y convertido en un individuo (sombra, reflejo, retrato). Y ahora llegamos a la forma de expresión representativamente opuesta de la misma constelación psíquica: la representación, por la misma persona, de dos seres distintos separados por la amnesia. Estos casos de doble conciencia también han sido observados en el plano clínico [15], y aparecen con suma frecuencia en obras literarias recientes [16], aunque no tienen por qué ser objeto de investigaciones posteriores por nuestra parte. [17]

[14] La identidad equivocada, el tema inmortal de la comedia, estaba segura de su efecto, desde el *Menaechmi* de Plauto, hasta *Die Zwillingsschwester* de Ludwig Fulda, Frankfort, 1901. Ejemplos muy conocidos en Shakespeare, *Comedia de errores*; Lecoque, *Giroflé-Giroflá*; y Nestroy, *Der Färber und sein Zwillingsbruder*.

[15] Cfr. la obra informativa de Max Dessoir, *Das Doppel-Ich*, 2ª ed., Leipzig, 1896.

[16] Véase, por ejemplo, la famosa novela de George du Maurier, *Trilby*, más tarde convertida en obra de teatro; Hugh Conway, "Called Back"; Dick-May, "L'affaire Allard" (en *Unheimliche Geschichten*); el drama de Paul Lindau *Der Andere*, más tarde convertido en película; y Georg Hirschfeld, "Das zweite Leben".

[17] Hacemos caso omiso por completo del concepto oculto del fenómeno del doble, ya que se lo interpreta como existencia *simultánea* del mismo individuo en dos lugares distintos. Como ejemplo típico de este tratamiento, cfr. August Strindberg, "Inferno. Legenden", traducido al alemán por Emil Schering, *Strindbergs Dramaturgie*, Munich, 1911, Vol. IV, Parte 4, págs. 50 y sigs., 285 y sigs., etc. En muchos escritos de Strindberg, la división de la personalidad se lleva al extremo (cfr. en especial la novela *Am offenen Meere*). Sobre la paranoia de Strindberg,

De estos casos marginales volvemos otra vez a los temas más fructíferos para nuestro análisis. En ellos la figura de un doble tiene formas más o menos claras, pero al mismo tiempo aparece como la creación subjetiva, espontánea, de una imaginación morbosa y activa. Estos casos de doble conciencia, que aquí no consideramos —pero que en el plano psicológico aparecen como la base, y en el representativo como una especie de etapa preliminar, de la ilusión del doble, en pleno desarrollo—, incluyen el impresionante cuento de Maupassant *El Horla*, 1887, que sirve como tradición directa a la clasificación que nos interesa.

El personaje principal, cuyo diario leemos, sufre de reacciones de ansiedad que lo atormentan, en particular durante la noche, lo persiguen inclusive en sueños, y no pueden ser ahuyentadas de manera permanente por remedio alguno. Una noche descubre, para su terror, que su garrafa, llena al anochecer, está vacía por entero, aunque nadie habría podido entrar en el cuarto cerrado con llave. Desde ese momento en adelante todo su interés se concentra en el espíritu invisible —el Horla— que vive en él, o a su lado. Trata de escapar de él de todas las maneras posibles, pero en vano; se convence cada vez más de la existencia independiente de la misteriosa criatura. En todas partes siente que lo escucha, que lo vigila, que entra en sus pensamientos, que lo domina, lo persigue. A menudo se vuelve en una fracción de segundo para verlo por fin y aferrarlo. Muchas veces se precipita en la oscuridad vacía de su habitación, donde cree que se encuentra el Horla, con el fin de "tomarlo, para estrangularlo, para matarlo".

Por último, este pensamiento de librarse del tirano invisible llega a adquirir predominio: hace que en las ventanas y puertas de su habitación se coloquen postigos de hierro que pueden cerrarse con firmeza, y una noche se desliza con cautela, para aprisionar al Horla, de manera

---

cfr. la patografía de S. Rahmer en *Grenzfragen der Literatur und Medizin*, 1907, fasc. 6.

inevitable, tras de sí. Luego pega fuego a la casa, y desde lejos la ve destruirse junto con todas las criaturas vivientes que se hallan en su interior. Pero a la postre se ve acosado de dudas respecto de si el Horla, al cual le estaba destinado todo eso, puede ser destruido en la práctica; y no ve otra forma de escapar de él, como no sea la de matarse.[18] Aquí, una vez más, la muerte destinada al yo como doble cae en cambio sobre la persona misma. El punto a que llega su desintegración lo muestra aquí una fantasía de espejo que ocurre antes de la catástrofe decisiva. El protagonista ha iluminado con muchas luces su habitación para esperar al Horla:

"Detrás de mí hay un alto ropero con un espejo, que todos los días me ayuda a afeitarme y vestirme, y en el cual me miraba de pies a cabeza, cada vez que pasaba ante él. Fingía escribir para engañarlo, pues también él me vigilaba. Y de pronto sentí —supe muy bien *qué* hacía— que se inclinaba sobre mi hombro y leía, que estaba ahí, y me rozó el oído. Me incorporé, extendí los brazos y me volví con tanta rapidez, que casi caí. ¿Y ahora qué? Se podía ver allí con tanta claridad, como si brillara el sol, *y no me vi en mi espejo.* El vidrio estaba vacío, claro, profundo, brillantemente iluminado, pero mi reflejo faltaba, aunque yo me encontraba donde podía proyectarse. Observé de arriba abajo la amplia superficie clara del espejo, ¡la observé con ojos horrorizados! Ya no me atrevía a adelantarme; no me atrevía a moverme; sentí que él estaba allí, pero que volvería a escapar de mí, él, cuyo cuerpo opaco impedía que me reflejase. Y —¡cuán terrible!— de pronto me vi en una *bruma, en el centro del espejo,* a través de una especie de velo acuoso; y me pareció que esa agua corría de izquierda a derecha, con suma lentitud, de modo que mi imagen aparecía esbozada con más claridad de segundo en segundo... Por último pude reconocerme *tan por entero como* lo hago todos los días cuando me miro en el espejo. Lo había visto, y todavía ahora tiemblo de pavor".

En un breve esbozo, *Él*, que da la impresión de ser un bosquejo para *El Horla*, Maupassant hizo que algunos rasgos de interés para nosotros aparecieran en forma más destacada; por ejemplo, la relación de un hombre con una mujer. Toda la narración sobre el misterioso "él" —que inspira al personaje principal un temor espantoso hacia

[18] En una presentación similar de J. E. Poritzky [*Gespensterge schichten*, 2da. ed., Munich, 1913], "el desconocido" es la Muerte, que sigue al personaje de la misma manera, incesante e invisiblemente.

sí mismo— aparece como la confesión de un hombre que quiere casarse, que debe hacerlo, a pesar de su opinión en contrario, sólo porque ya no puede soportar el quedar a solas por la noche después que una vez, al regresar al hogar, lo ve "a él" ocupando su propio lugar acostumbrado en la butaca, junto al hogar.[19] "Me persigue sin cesar. ¡Es la locura! Y sin embargo es así. ¿Quién, él? Sé muy bien que no existe, que es irreal. ¡Sólo vive en mis recelos, en mis temores, en mi ansiedad! Pero cuando viva con alguien siento con claridad, sí, con mucha claridad, que ya no existirá. ¡Pues existe únicamente porque estoy solo, nada más que porque estoy solo!"

El mismo ambiente encontró conmovedora expresión, sombreada de melancólica resignación, en "La noche de diciembre" (1835), de Musset. En un diálogo con la "visión", el poeta nos dice que, desde su infancia, un doble sombrío, que se le parece como un hermano, lo sigue siempre y a todas partes. En los momentos decisivos de su vida aparece ese compañero, vestido de negro. No puede eludirlo, por más lejos que huya, y no le resulta posible conocer su naturaleza. Y así como una vez, como joven enamorado, se encontró a solas con su doble[20], así ahora, muchos años después, se ve absorbido, una noche, en dulces recuerdos de esa época de amor, y la aparición vuelve a revelarse. El poeta trata de desentrañar su esencia. Se dirige a él como su mal destino, como su ángel bueno, y por último, cuando no puede desterrar los recuerdos del amor, como su propio reflejo:

[19] El tema tiene tratamiento similar en Kipling ["Al final del paso", en *Life's Handicap*, Londres, 1892, pág. 261]: Hommil se ve sentado a la mesa cuando entra, y la aparición se va a toda prisa: "Aparte de que no arrojaba sombra, era real en todos los demás aspectos".

[20] La estrofa dice:

> Cuando el amor juvenil hechizó mi espíritu,
> un día, a solas en mi cuarto, pasé el rato
> deplorando mi primera aflicción.
> Cerca de mi hogar llegó a una silla
> un extraño, de negras vestimentas,
> con facciones cual las de un hermano,

Pero de pronto vi, en la tiniebla nocturna,
una forma deslizarse, sin ruido y rauda.
Vi una sombra en mi cortina erguirse,
su lugar en mi cama ocupó.
¿Quién eres, semblante tan pálido y horrendo,
sombría semejanza de negro color?
Triste pájaro fugaz, ¿por qué te me apareces?
¿Es un sueño hueco, *mi imagen aquí*,
que desde ese espejo aparece a mi visión?

Al final, la aparición se identifica como "soledad". Aunque parezca extraño, a primera vista, que la soledad, como en el caso de Maupassant, se perciba y represente como la fatigosa compañía de un segundo ser, el acento recae —como también lo declaró Nietzsche— en la sociabilidad con el propio yo, objetivado como duplicación. Un monólogo similar con el propio yo personificado es la base de *La confesión del diablo a un destacado funcionario*, de Jean Paul.[21] El mismo motivo sigue un sesgo psicológico interesante en el relato de J. E. Poritzky intitulado *Una noche*.[22] Una noche, "un Doctor Fausto en edad

[21] Existen presentaciones similares en Coleridge (*Poems*) y en Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*). Primero mencionemos el poema ["Phantom or Fact? A Dialogue in Verse"], que, como los versos de Mussel, ofrece un diálogo entre un amigo y el poeta, a quien se le aparece su yo verdadero:

Llámalo trabajo de un momento (y tal parece).
Este cuento es un fragmento de la vida de los sueños;
pero mira que los años maduraron la lucha silenciosa,
y esto es un registro del sueño de la vida.

[Véase *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, comp. profesor Shedd, Nueva York, 1853, VII, 280.]

Podemos dar aquí, como ejemplo de Baudelaire, una estrofa de "La mesa de juego":

Mi mirada, hacia adentro vuelta, apenas logra discernir
la imagen infernal así de desquiciada,
en tanto que veo más allá, en rincón taciturno,
a mi persona propia, fría, muda... y envidiosa.

Frank Wedekind, en su poema "Der Gefangene", describió la imposibilidad de escapar al concepto del propio yo.

[22] Poritzky, *ob. cit.* En el cuento "Im Reiche der Geister", en ese volumen, su doble se aparece de manera misteriosa al estudiante Orest Najaddin (pág. 84).

y sabiduría" se une en apariencia al personaje principal de este magnífico esbozo para una seria conversación, abundante en recuerdos. La noche anterior, así relata el anciano, tuvo la experiencia, a medianoche, de verse presa, frente a su espejo, de un recuerdo de la infancia que contenía el temor supersticioso de mirar un espejo a medianoche. "Sonreí al recordarlo y me detuve ante el espejo, como con la intención de dar el mentís a las leyendas de la juventud y burlarme de ellas. Miré en él, pero como mi mente estaba henchida por entero de los pensamientos de mis años infantiles, y por dentro me veía como cuando era un niño —había olvidado por entero, por decirlo así, mi existencia actual—, miré con fijeza y desagrado el arrugado rostro del anciano que me observaba desde el espejo." Este extraño estado mental llega al punto en que la figura que se encuentra ante el espejo pide ayuda a gritos, en sus anteriores tonos infantiles. El anciano desea proteger la visión que ha desaparecido de pronto. Trata de justificar la experiencia:

> Conozco muy bien la división de nuestra conciencia. Todos la han sentido con mayor o menor intensidad —esa división en que uno ve a su propia persona que pasa de largo, como una sombra, en todas las formas en que existió alguna vez...[23] ¡Pero también es posible que de vez en cuando veamos nuestros futuros modos de existencia... Esta visión de nuestro yo futuro es a veces tan vivida, que pensamos que vemos a personas extrañas como entidades independientes que se separan físicamente de nosotros, como un niño al nacer. Y entonces uno se encuentra con otras apariciones del futuro, conjuradas desde el propio yo, y las saluda con un movimiento de cabeza. Ese es mi descubrimiento secreto.[24] Estamos en deuda con el psicólogo francés Ribot por algunos ejemplos muy extraños de división psíquica que no pueden explicarse sólo como alucinaciones. Un hombre muy inteligente poseía la capacidad de conjurar a su doble y hacerlo aparecer ante sí. Solía reír a carcajadas ante esa visión, y su doble respondía con las mismas risotadas. Este peligroso entretenimiento lo divirtió durante mucho tiempo, pero al cabo llegó a un mal final. Se formó en él, poco a poco, la convicción de que *era perseguido por sí mismo*; y como su segundo yo lo atormentaba, acosaba y perseguía constantemente, decidió poner fin a esa triste existencia.

[23] Como en los versos de Musset.

[24] Cfr. aquí el sueño de la esposa de Friedrich Hebbel, comunicado en los diarios de éste (3 de junio de 1847), en el cual ella ve en un espejo toda su vida futura. Primero ve que su rostro juvenil envejece

Después de citar otro ejemplo, el anciano pregunta a su compañero si nunca se sintió viejo, a pesar de sus treinta y cinco años. Al recibir una respuesta negativa, el anciano se despide. Su compañero trata de estrecharle la mano, pero para su asombro, sólo encuentra el aire; no ve a nadie, ni cerca, ni lejos. "Me encontraba solo, y frente a mí había un espejo que me mantenía cautivo. Sólo entonces, cuando me liberó la mirada, vi que la vela se había quemado casi hasta el final. . . . ¿Había hablado conmigo mismo? ¿Me había alejado de mi cuerpo y vuelto a él en ese momento? ¿Quién sabe. . . ? ¿O *me enfrenté a mí mismo, como Narciso*, y luego encontré las formas futuras de mi propio yo, y las saludé? ¿Quién sabe. . . ?"

En su cuento breve *William Wilson*, Edgar Allan Poe usó el tema del doble en una forma que se ha convertido en modelo para varios tratamientos posteriores. William Wilson, el principal personaje de esta narración en primera persona, se encuentra con un doble en su infancia en la escuela. El doble no sólo tiene el nombre y fecha de nacimiento de Wilson, sino que además se le parece tanto en el físico, en el modo de hablar, en la conducta y el porte, que se los considera hermanos, y en verdad, inclusive mellizos. Muy pronto, el extraño tocayo, que imita a Wilson en todo, se convierte en su fiel camarada, inseparable compañero, y por último en su rival más temido. Sólo por su voz, que no puede elevarse por encima de un susurro, se distingue el doble de su original; pero esa voz es idéntica en acento y pronunciación, hasta tal punto, que "*. . . su singular susurro se convirtió en el eco mismo del mío*".[25]

A pesar de esa pavorosa imitación, el personaje principal es incapaz de odiar a su contrapartida; ni puede rechazar el "consejo, no ofrecido en forma franca, sino su-

cada vez más, y por último se aparta, por temor de que aparezca luego su esqueleto. Cfr. también la anotación de Hebbel, del 15 de diciembre de 1846: "Alguien que se ve en el espejo y pide ayuda a gritos, porque piensa que ve a un ajeno; ese 'ajeno' ha sido puesto allí con pintura".

[25] Cfr. también E. A. Poe, *Sombra. Una parábola* [Las citas de *William Wilson* se toman del texto de *Burton's Gentleman's Magazine and American Monthly Review*, V, 1839, 205-212].

gerido o insinuado" [texto original], que él obedece, pero sólo con repugnancia. Esta tolerancia se justifica hasta cierto punto por el hecho de que la contrapartida la percibe, en apariencia, sólo el propio personaje principal, y no atrae mayor [*sic*] atención de sus compañeros. Una circunstancia —la mención de su nombre— irritaba a Wilson sin excepción: "Las palabras eran veneno en mis oídos; y cuando, el día de mi llegada, también llegó a la academia un segundo William Wilson, me sentí enfurecido con él por llevar el mismo nombre, enormemente disgustado con el nombre, porque lo usaba un desconocido, lo cual se haría causa de su doble repetición..." Una noche el protagonista se introduce a hurtadillas en el dormitorio de su doble, para convencerse de que las facciones del durmiente no pueden ser el resultado de una simple imitación sarcástica.

Huye de la escuela, despavorido, y luego de algunos meses en su hogar va a estudiar a Eton, donde comienza una vida de libertinaje. Hace tiempo ha quedado olvidado el misterioso episodio de la academia, mas una noche de orgía su doble se le aparece en la misma vestimenta de moda que lleva él pero con rasgos faciales indistintos. El doble desaparece con las palabras susurradas en advertencia: "William Wilson". Todos los intentos de descubrir la identidad y paradero de esta persona son inútiles, aparte de la información de que ha desaparecido de la academia el mismo día que su prototipo.

Muy pronto Wilson va a Oxford, donde continúa su vida de gran lujo y se hunde cada vez más en el plano moral, sin rehuir siquiera la estratagema de hacer trampas en los juegos de naipes. Una noche en que acaba de ganar enormes sumas, de ese modo, en una partida, su doble entra de repente y revela sus tretas. En confusión y deshonra, Wilson se ve obligado a salir, a la mañana siguiente, de su habitación y de Oxford. Como el poeta de Musset, huye sin descanso, de lugar en lugar, por toda Europa, pero en todas partes el doble se entromete en sus actividades, y siempre, por cierto, en formas destinadas a impedir daños.

La catástrofe ocurre por fin en un baile de máscaras en Roma, luego de que Wilson decide liberarse a cualquier costo de la opresiva tiranía del desconocido. En el preciso momento en que Wilson intenta acercarse a la encantadora esposa de su anciano anfitrión, una mano lo toma del hombro. Descubre a su doble por el traje idéntico, lo arrastra a una habitación vecina y lo desafía a un duelo. Luego de un breve lance de armas, hunde su espada en el corazón de aquél. Alguien mueve el picaporte de la puerta, y Wilson se aparta por un momento. Pero pronto la situación cambia en forma sorprendente:

> Un gran espejo —así me pareció al comienzo, en mi confusión— se erguía ahora donde antes no se veía ninguno; y cuando me acerqué a él, en el extremo del terror, mi propia imagen, pero con facciones pálidas y manchadas de sangre, avanzó a mi encuentro con pasos débiles y tambaleantes. Tal pareció, digo, pero no lo era. Era mi antagonista, era Wilson quien entonces se encontraba ante mí, en la agonía de su disolución. Su máscara y capa yacían donde las había dejado caer, en el suelo. ¡Ni un solo hilo de toda su vestimenta —ni una línea de todas las destacadas y singulares facciones de su rostro— que no fuesen, aun en la más absoluta identidad, *los míos propios*! Era Wilson; pero ya no hablaba en un susurro, y habría podido imaginar que yo mismo hablaba cuando dijo: *"Has vencido, y me rindo. ¡Pero en adelante también tú estás muerto... muerto para el Mundo, para el Cielo y para la Esperanza! ¡En mí existías; y en mi muerte puedes ver por esta imagen, que es la tuya propia, cuán por completo te has asesinado!"*.

El tratamiento más conmovedor y, en términos psicológicos, el más profundo de nuestro tema es tal vez una de las primeras novelas de Dostoievski, *El doble* (1846). La novela describe el comienzo de la enfermedad mental en una persona que no tiene conciencia de ella, ya que no puede reconocer sus síntomas y, de manera paranoica, ve en todas sus penosas experiencias las persecuciones de sus enemigos. Su gradual transición a un estado de ilusión, y de confusión con la realidad (el tema real de esta obra, en otros sentidos escasa en sucesos exteriores), se describe con destreza insuperable. Reconocemos aquí el gran logro artístico por las descripciones desde todo punto de vista objetivas; no sólo incluyen cada una de las características del cuadro clínico paranoico, sino que también hacen que las configuraciones de ilusión produzcan

un efecto sobre el ambiente de la propia víctima. El desarrollo del relato hasta su catástrofe se encuentra comprimido en unos pocos días, y es casi imposible reproducirlo, como no sea volviendo a publicar toda la narración. Aquí sólo podemos recapitular, aunque en pocas palabras, los puntos esenciales.

El desdichado protagonista del relato, Titularrat Goliadkin, se viste una mañana con especial cuidado y elegancia. En lugar de ir a su oficina, tiene la intención de viajar a una cena en casa del consejero Berendéiev, su "benefactor desde tiempos inmemoriales, que en cierto sentido ha ocupado el lugar de mi padre". Pero cuando se encuentra en camino le ocurren todo tipo de contratiempos que lo obligan a modificar su decisión. Desde su coche, ve a dos jóvenes compañeros de oficina, uno de los cuales parece señalarlo, en tanto que el otro pronuncia su nombre en voz alta. Irritado por "esos jóvenes estúpidos", se ve trastornado por una nueva experiencia, más penosa aún: ante su coche pasa el elegante carruaje del jefe de su departamento, Andrei Filippovich, quien, no cabe duda, se sorprende al ver a su subordinado en tales circunstancias. "En indescriptible ansiedad atormentadora", Goliadkin se pregunta: "¿Debo reconocerlo, o tengo que actuar como si no fuese yo mismo, sino más bien otra persona, confusamente parecida a mí?" "Sí, por cierto, eso es todo, no soy yo... Eso es todo, soy una persona distinta por entero, y nadie más." Y no saluda a su superior.

Cuando reflexiona con tristeza acerca de esta tontería, y de la malicia de sus enemigos, que lo obligaron a cometerla, el señor Goliadkin experimenta "la necesidad imperiosa, para su propia paz espiritual, de decir algo muy importante a su médico Krestián Ivánovich", aunque lo conoce de hace unos pocos días. Confía al médico en detalle, con la más aguda turbación y la característica vaguedad de los paranoicos, que los enemigos lo persiguen, "detestables enemigos se han conjurado para destruirme". De pasada menciona que no se detendrán ante la posibilidad de usar veneno, pero que ante todo pretenden su muerte moral, en relación con lo cual la principal

preocupación es su relación, misteriosamente insinuada, con una mujer. Esta persona, una cocinera alemana con quien se dice que mantiene una relación calumniosa, y Klara Olssufievna, la hija de su antiguo patrono, a quien pensaba visitar al comienzo del relato, dominan sus fantasías erotomaníacas, muy sutiles y de presentación característica. En la convicción de que "todo el poder de las fuerzas malignas se oculta en el nido de esos detestables alemanes", confiesa con vergüenza al médico que tanto el jefe del departamento como su sobrino, que acaba de ser ascendido y que corteja a Klara, han estado difundiendo rumores acerca de Goliadkin. Dice que tuvo que entregar a la cocinera, en cuyo hogar vivía antes, una promesa escrita de matrimonio, en lugar del pago por su comida; y que por lo tanto "ya es el novio de otra".

En el hogar del consejero, donde aparece un poco antes de la hora fijada, se le dice que no se le permitirá entrar. Turbado, debe irse, y ve entrar a los otros invitados, entre ellos al jefe de su departamento y su sobrino. Más tarde, y en circunstancias embarazosas, trata de introducirse en la celebración que se lleva a cabo en honor del cumpleaños de Klara. Con ocasión de las felicitaciones acerca de este suceso, su conducta, torpe en alto grado, ofende a todos. Luego, cuando trastabilla mientras baila con Klara, es expulsado del lugar por la fuerza.

A medianoche, "para ser salvado de sus enemigos", se precipita sin rumbo por las calles desiertas de San Petersburgo, durante una terrible tormenta. Da la impresión "de que debe ocultarse de sí mismo, como si ante todo quisiese huir de sí". Agotado y en indecible desesperación, se detiene por último al lado del canal y se apoya en su baranda. De pronto "le pareció que en ese momento alguien había estado muy cerca de él, también apoyado en la baranda, y —¡cosa extraña!— fue como si la persona hubiese llegado inclusive a decirle algo, con rapidez, brevedad y poca claridad, pero algo que le concernía muy de cerca, que tenía un significado personal para él".

Después de esta extraña aparición, Goliadkin trata de recuperar su serenidad, pero cuando sigue caminando se

le acerca un hombre a quien considera la cabeza de las intrigas dirigidas contra él. A medida que el hombre se aproxima, aterroriza a Goliadkin a consecuencia de un aspecto notablemente similar: "También él caminaba muy de prisa, estaba asimismo embozado... y, como el señor Goliadkin, marchaba con pasitos menudos, rápidos y trastabillantes..." Para su ilimitado asombro, el mismo hombre desconocido lo encuentra por tercera vez. Goliadkin corre tras él, lo llama, pero ve, al resplandor del farol callejero más cercano, que su impresión fue errónea. A pesar de ello, no duda de que conoce muy bien al hombre: "Inclusive conocía el nombre, apodo y patronímico del individuo. Y sin embargo, ni por todos los tesoros del mundo habría podido llamarlo por su nombre".

Mientras reflexiona acerca del asunto, comienza a desear el misterioso encuentro que ahora parece inevitable, y cuanto antes, mejor. En rigor, poco después el hombre desconocido camina a breve distancia, delante de él. En ese momento nuestro protagonista se dirige hacia su casa, que el inconfundible doble parece conocer con exactitud. Entra en la casa del señor Goliadkin, sube con agilidad las empinadas escaleras y por último entra en el departamento, ya que el criado abre en el acto la puerta. Cuando el señor Goliadkin entra en su habitación, sin aliento, "el hombre desconocido se hallaba sentado ante él, en su cama, también con el sombrero y abrigo puestos". Incapaz de dar rienda suelta a sus sentimientos, Goliadkin "se sentó, rígido de terror, al lado del otro... En seguida el señor Goliadkin reconoció a su amigo nocturno. Pero este amigo nocturno no era otro que él mismo... Sí, el propio señor Goliadkin, otro señor Goliadkin y sin embargo el mismo señor Goliadkin; en una palabra, y en todo sentido, era lo que se denomina un doble".

La potente impresión de esta experiencia al final del día se refleja a la mañana siguiente por un aumento de las ideas de persecución. Estas ideas parecen emanar ahora, con mayor claridad, del doble, quien muy pronto adopta una forma física y ya no desaparece del centro de las imágenes ilusorias. En la oficina, donde debe recibir "una

reprimenda por el descuido de sus obligaciones", el protagonista encuentra a un nuevo empleado en el asiento vecino al suyo... nada menos que el segundo señor Goliadkin. Es un "señor Goliadkin distinto, muy diferente, y sin embargo, al mismo tiempo, se parece a la perfección al primero; tiene la misma estatura, el mismo físico y porte, lleva las mismas ropas, es igualmente calvo; en una palabra, nada, nada ha sido descuidado en esa semejanza total. Si los dos hubiesen sido ubicados uno al lado del otro, nadie, nadie en absoluto, habría podido decir quién era el verdadero señor Goliadkin y quién la imitación, quién el viejo y quién el nuevo, quién el original y quién la copia". Pero el "reflejo" exacto, que inclusive lleva los mismos nombres y proviene del mismo pueblo, es la antítesis de su prototipo en lo que se refiere a rasgos de carácter. Aunque los dos son considerados mellizos, el doble es aventurero, hipócrita, lisonjero y ambicioso. Dado que sabe cómo lograr popularidad ante cualquiera, elimina muy pronto a su torpe rival, tímido y patológicamente cándido. [26]

La relación del señor Goliadkin con su doble, que se desarrolla entonces, y cuya descripción constituye el contenido principal de la novela, sólo puede recibir aquí nuestra atención en sus aspectos más destacados. Al principio surge una amistad muy íntima. Inclusive hay una alianza contra los enemigos del protagonista, quien cuenta a su nuevo amigo los secretos más importantes: "Amo, te amo, te amo como a un hermano, te digo. Pero juntos, Sasha, debemos hacerles una jugarreta". Muy pronto, empero, Goliadkin sospecha que su imagen es su principal enemigo, y trata de protegerse contra esta amenaza, tanto en la oficina, donde su doble lo enemista con sus colaboradores y superiores, como en sus asuntos personales, en los cuales el doble parece conquistar el afecto de Klara.

El ofensivo individuo persigue inclusive al protagonista en sus sueños, en los cuales, cuando huye de su do-

[26] Los rastros de su carrera, aquí y allá, recuerdan de manera notable el tema principal del cuento de hadas de E. T. A. Hoffmann "Klein Zaches" [genannt Zinnober].

ble, se ve rodeado por una gran multitud de réplicas de él mismo, de las cuales no puede escapar.[27] Pero aun en sus horas de vigilia esa relación aterradora lo atormenta hasta el punto de que por último desafía a su rival a un duelo a pistola. Tampoco aquí, aparte de este motivo típico, faltan las escenas del espejo, cuya importancia parece acentuarse por el hecho de que la narración comienza con una de ellas. "Apenas había saltado de la cama, cuando lo primero que hizo fue precipitarse al espejito redondo que se encontraba sobre su tocador. Y aunque el rostro adormilado, con los ojos miopes y el cabello un tanto escaso, en la coronilla, que lo miraban desde el espejo, eran tan ordinarios que decididamente no habrían podido detener la atención de ninguna otra persona, su dueño pareció sentirse muy satisfecho con lo que experimentaba."

En el momento de la más incansable persecución por su doble —cuando Goliadkin come un pastelillo en un restaurante—, le cobran diez veces el precio fijado, con explícita referencia al hecho de que ha comido demasiado. Su mudo asombro deja paso a la comprensión cuando levanta la mirada y reconoce al otro señor Goliadkin en la puerta, frente a él, "que nuestro protagonista antes había considerado un espejo". Se lo confundió con su doble, quien de esa manera pretendía desenmascararlo. El protagonista se convierte en víctima de un engaño similar cuando, con gran desesperación, va a ver a su jefe principal para confiarse a su "protección paternal". La incómoda conversación con Su Excelencia es interrumpida de pronto por "un invitado singular. En la puerta, que hasta ahora nuestro protagonista había confundido con un espejo, como ya le ocurrió en otras ocasiones, apareció aquel; ya sabemos quién: el conocido y amigo del señor Goliadkin".

Debido a esta extraña conducta hacia sus colegas y superiores, Goliadkin consigue que lo despidan de su

[27] En Jerome K. Jerome, *Studies in the Novel* [no de este autor, y las investigaciones no revelaron a qué obra se refiere Rank aquí] puede encontrarse un similar sueño de ansiedad, de numerosas imágenes del propio yo.

puesto. Pero la verdadera catástrofe, como la de todos los otros personajes principales que poseen dobles, se refiere a una mujer, a Klara Olssufievna. Dedicado a una correspondencia con su doble y con Vajraméiev, uno de los "defensores" de la "cocinera alemana", Goliadkin recibe una carta entregada en secreto, que vuelve a encender sus fantasías erotomaníacas. En esa carta, Klara Olssufievna le pide que la proteja de un matrimonio que se le impone contra su voluntad. Quiere que huya con ella, que ya ha caído presa de las tretas del pillastre, y que ahora se confía a su noble salvador. Luego de muchos pensamientos y reflexiones, el desconfiado Goliadkin decide aceptar esa súplica, y encontrarse en un coche, delante de la casa de Klara, a las nueve de la noche, como ella se lo pide.

Pero camino de su cita hace un último intento para poner las cosas en orden. Como ante un padre, quiere arrojarse a los pies de Su Excelencia, e implorarle que lo salve de su vil doble. Le dirá: "Es una persona diferente, Excelencia, ¡y yo también soy una persona diferente! Es único, y yo soy único; en realidad, soy muy único". Pero cuando se encuentra ante el eminente hombre, se siente turbado y comienza a tartamudear y hablar de manera tan insensata, que Su Excelencia y sus invitados se muestran molestos. El médico que se encuentra presente, el mismo a quien había consultado Goliadkin, lo observa con especial atención. Su doble, que goza del favor de Su Excelencia, se encuentra también allí, por supuesto, y por último lo expulsa.

Después que Goliadkin esperó durante mucho tiempo, oculto en el patio de la casa de Klara, pesando una vez más los pro y contra de su plan, se lo descubre de pronto desde una ventana muy iluminada y se lo invita, con encantadores modales —por su doble, es claro—, a entrar en la casa. Como cree que su intención ha sido descubierta, se prepara para lo peor; pero muy por el contrario, todos lo reciben con bondad y cortesía. Se siente dichoso y henchido de afecto, no sólo hacia Olssuf Ivánovich, sino hacia todos los invitados, inclusive hacia su peligroso doble, quien ya no parece tan maligno, y ni siquiera parece el doble,

sino más bien una persona desde todo punto de vista corriente y afable. Ello no obstante, el protagonista adquiere la impresión, por los invitados, de que algo especial debe de estar tramándose. Como piensa que ello se relaciona con una reconciliación con su doble, ofrece su mejilla para un beso. Pero le parece "como si algo maligno surgiese en el rostro innoble del señor Goliadkin el Joven... la mueca del beso de Judas... En los oídos del señor Goliadkin hubo un rugido, y todo se oscureció ante su vista. Le pareció que una interminable fila de imágenes de Goliadkin corrían ruidosamente a través de la puerta, y entraban en la habitación". En verdad, un hombre aparece de manera inesperada en la puerta, y su visión provoca horror en nuestro protagonista, aunque "ya lo había sabido todo y presentido algo parecido". Es el médico, le susurra con malicia el triunfante doble.

El médico se lleva al lastimoso Goliadkin, quien se esfuerza por justificarse ante las personas presentes, y que sube a un carruaje con él, que parte en seguida. "Gritos chillones, en todo sentido desenfrenados, de sus enemigos, lo siguieron a modo de despedida. Durante un instante, varias formas se mantuvieron junto al vehículo y miraron en su interior. Pero poco a poco fueron raleando, hasta que al final desaparecieron, y sólo quedó el descarado doble del señor Goliadkin." El doble corre junto al coche, ora a la izquierda, ora a la derecha, y le sopla besos de despedida. También él desaparece por último, y Goliadkin queda inconsciente. Revive en la oscuridad de la noche, junto a su compañero, y por él se entera que recibirá libre alojamiento y alimentación, ya que viaja por cuenta del gobierno. "Nuestro protagonista lanzó un grito y se tomó la cabeza entre las manos... ¡De modo que era eso, y siempre lo había sospechado!"

Aparte de la figura del doble, que adopta la forma de distintos tipos, todos estos relatos exhiben una serie de motivos coincidentes, tan perceptibles, que casi no parece necesario volver a llamar la atención hacia ellos en especial. Siempre encontramos una semejanza que se parece al personaje principal, hasta el menor detalle, tales

como el nombre, la voz y la vestimenta... semejanza que, como "robada del espejo" (Hoffmann), en primer término se aparece ante el personaje principal como un reflejo. Y además, este doble siempre trabaja en pugna con su prototipo, y por regla general la catástrofe ocurre en relación con una mujer, y en su mayor parte termina en un suicidio por el camino del asesinato destinado al modesto perseguidor. En muchos casos esta situación se combina con una total ilusión persecutoria, o inclusive ésta la reemplaza, con lo cual forma el cuadro de un sistema de ilusiones paranoicas totales.

El hecho de tomar nota de estos rasgos típicos, que comparten una sucesión de escritores, se orienta, no tanto a demostrar su interdependencia literaria —en algunos casos tan positiva, como imposible en otros—, cuanto a llamar la atención hacia la estructura psíquica idéntica de dichos autores, que ahora pretendemos considerar un poco más de cerca.

III

LA BIOGRAFÍA COMO TRASFONDO DE LA LITERATURA

> En fin de cuentas, los poetas son siempre Narcisos.
>
> A. W. Schlegel

> El amor por sí mismo es el comienzo de una novela de toda la vida.
>
> Oscar Wilde

> El amor por sí mismo es siempre el comienzo de una vida novelística . . . pues sólo cuando el propio yo se ha convertido en una tarea que debe cuidarse, llega a tener algún sentido escribir.
>
> Thomas Mann

No tenemos el propósito de investigar en el plano patográfico, o inclusive en el analítico, la vida y la obra de los escritores que aquí nos ocupan. Sólo pretendemos mostrar que una sección trasversal de determinada capa de su constitución psíquica podría revelar las coherencias complejas de ciertos rasgos característicos, de los cuales resultan reacciones psíquicas idénticas.

El rasgo principal que comparten los escritores que nos interesan resulta bastante evidente: ellos, al igual que otros de naturaleza similar, eran personalidades decididamente patológicas, que en más de un sentido desbordaban inclusive el límite de la conducta neurótica en otros aspectos permitida al artista.[1] Sufrían —y de manera evidente— de perturbaciones psíquicas o de dolencias neurológicas y mentales, y durante su vida demostraron una notable excentricidad de conducta, ya sea en el uso del alcohol, de narcóticos, o en las relaciones sexuales, con un acento especial, en este último caso, en lo anormal.

[1] Sugerimos que autores parecidos son Villiers de l'Isle-Adam, Baudelaire, Strindberg, Kleist, Günther, Lenz, Grabbe y Hölderlin.

Sabemos que Hoffmann, cuya madre era una personalidad histérica, era nervioso, excéntrico, y dependía en gran medida de sus estados de ánimo. También sabemos que sufría de alucinaciones, delirios de grandeza e ideas compulsivas, todo lo cual gustaba de describir en sus escritos.[2] Temeroso de volverse loco, "a menudo creía que veía ante sí su imagen del espejo en vivo, su doble, y otras figuras espectrales disfrazadas" (Klinke, pág. 49). Cuando escribía acerca de ellas, veía en rigor, en torno, los dobles y formas horroríficas; y cuando trabajaba por la noche, a menudo despertaba a su esposa, ansioso, para mostrarle esas otras formas (Klinke, pág. 174).[3] Después de una orgía de embriaguez, escribió en su diario: "Presa de pensamientos de muerte: dobles" (Hitzig, I, 174, 275). A los cuarenta y siete años de edad sucumbió a una enfermedad neurológica, que Klinke diagnosticó como corea, pero que también se consideró que era parálisis. Sea como fuere, cualquiera de las dos enfermedades demuestra su constitución neuropática, que compartía con la mayoría de sus compañeros de adversidad a quienes aún debemos estudiar.

Así ocurrió con Jean Paul, quien también temía volverse demente, y quien enfrentó graves traumas psíquicos en su lucha por la expresión creadora. Un factor central de sus conflictos psicológicos es su relación con su yo. Su

[2] Véase Otto Klinke, *Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt eines Irrenarztes*, 2da. ed., Brunswick y Leipzig, 1908, pág. 6 y *passim*.; [Richard vom] Schaukal, "E. T. A. Hoffmann", en *Die Dichtung*, Berlín, 1904, Vol. XII, y las fuentes allí citadas, en especial los recuerdos de Hitzig [J. E. Hitzig, *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, 2 vols., Berlín, 1823.]

La literatura psiquiátrica y oculta, que Hoffmann conocía muy bien, le proporcionó mayor inspiración para sus temas. Se dice que estaba en deuda en particular con los libros de [Gotthilf Heinrich] Schubert, que en esa época se leían mucho. *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg, 1814, afirma que el sentimiento "de una doble personalidad es perceptible para el sonámbulo, y también después de largas enfermedades; en rigor se encuentra presente, en intervalos moderados, en la insania y el sueño", pág. 151.

[3] En *El* de Maupassant, el personaje principal toma una esposa para protegerse de sensaciones tan singulares.

biógrafo Schneider señala la importancia de éste para las perturbaciones mentales de Jean Paul, y para sus personajes literarios: "Jean Paul relata, como uno de sus recuerdos más significativos de su infancia, que la intuición 'yo soy un *yo*' le surgió, de niño, como un relámpago; y desde entonces siguió siendo una brillante imagen que se erguía ante él... Durante su estadía en Leipzig, esa potente percepción de su propio yo se le impuso como un espectro aterrador" (Schneider, pág. 316). En 1819, el escritor anota en su diario: "Ante todo [debo registrar] este incidente: busco a Örthel una noche, en Leipzig, después de una conversación seria; él me busca a mí; y los dos nos estremecemos al tener conciencia de nuestro yo" (Schneider, pág. 316). "En *Hesperus* hace que su yo adopte la forma misteriosa de un espíritu que se encuentra ante él, y cuyo efecto es el de un basilisco. Ya advertimos que el escritor se ocupa en reproducir en forma artística su imaginación ilusoria, imaginación de la cual no puede librarse. Una y otra vez se pierde en la contemplación de su propio yo en soledad... Del yo, el absoluto percibido en forma primitiva dentro de las arremolinadas fluctuaciones de las relaciones (*El pabellón invisible*), surgió poco a poco ese yo que, en una época figura de sueños, transparente y temblorosa, se yergue ante su propio yo; en otra época, y como imagen de espejo, se yergue en forma amenazadora, avanza hacia el espejo y está a punto de salir de él. Jean Paul lleva adelante, una y otra vez esta terrible idea" (Schneider, págs. 317-318). Ya hemos seguido la pista de la expresión artística de estas ideas.

Uno está acostumbrado a mencionar, al mismo tiempo que a Hoffmann, a Edgar Allan Poe, cuya vida fue tan excéntrica como sus escritos.[4] También aquí, como en el caso de Hoffmann y Jean Paul, encontramos condiciones

[4] Hanns Heinz Ewers, *Poe*, Berlín, 1905. H. Probst, "Poe", en *Grenzfragen der Literatur und Medizin*, ed. S. Bahmer, Munich, 1908, fasc. 8. [Véase también el clásico de Marie Bonaparte, *Edgar Poe, étude psychanalytique*, París, 1933; *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-analytic Interpretation*, traducción de John Rodker, Londres, 1949.]

desfavorables en el hogar paterno. Poe perdió a sus padres a los dos años de edad, y fue criado por parientes. En la pubertad experimentó una grave depresión a la muerte de la madre de un camarada muy admirado. También para esa época comenzó a usar el alcohol, y más tarde bebía, por hábito, hasta el exceso, y recurrió al opio más o menos en los últimos diez años de su vida. A los veintisiete se casó con su prima, de apenas catorce años de edad. Ésta murió unos años después, de tisis, enfermedad a la cual también habían sucumbido sus padres, y el primer ataque de delirium tremens de él ocurrió poco después de la muerte de su esposa. Un segundo matrimonio no pudo concretarse porque se había dedicado en exceso al alcohol, en la víspera de la boda, y luego salido de la ciudad.[6] En el año de su muerte estableció una relación con una mujer, entonces viuda, a quien había amado en su juventud. Su muerte, que ocurrió apenas a los treinta y siete [cuarenta] años de edad, fue el resultado aparente del delirium tremens.

Junto con rasgos de carácter que son típicos del alcoholismo y la epilepsia, Poe da pruebas de reacciones fóbicas (en especial a quedar enterrado vivo) y ve cavilaciones neuróticas compulsivas (cfr. los cuentos *Berenice*, *El corazón delator*, etc.). Su patógrafo Probst lo denomina personalidad femenina, y destaca la asexualidad de sus fantasías —"carecía de capacidad para el amor sexual"—, privación que Probst considera resultado del exceso en la ingestión de alcohol y opio. Además describe a Poe como egocéntrico: "Todo su espíritu gira en torno de su yo" (Probst, pág. 25). El cuento *William Wilson* se considera, en general, como una confesión personal. En él Poe describe también a alguien que se degrada cada vez más en el juego y la bebida, hasta que al fin se destruye en desafío de su mejor yo.

La vida y sufrimientos de Maupassant son parecidos,

[6] En su perceptivo ensayo sobre Poe, Baudelaire explica en términos psicológicos este incidente, por el hecho de que el autor quería permanecer fiel a su primera esposa, por cuya razón provocó la ruptura del compromiso.

aunque trágicos de manera más punzante.[6] Lo mismo que Hoffmann, también él fue un producto de una madre decididamente histérica, y no cabe duda de que tenía fuertes predisposiciones a su enfermedad mental, provocada por una causa exterior.[7] En tanto que las disipaciones de Poe eran alcohólicas, las de Maupassant eran amorosas. Zola dice de él: "Era un temible Lotario, que siempre traía de sus expediciones los relatos más asombrosos acerca de muchachas... todo tipo de imposibles aventuras eróticas ante cuya narración nuestro buen amigo Flaubert reía tanto, que los ojos se le llenaban de lágrimas". Cuando Maupassant, a los veintiocho años de edad, se quejó a Flaubert de que ya no obtenía placer de las mujeres, su amigo le escribió: "Siempre las mujeres, pequeño cerdo... Demasiado putañerío, demasiado forzar las energías, demasiada actividad física..." (Vorberg, pág. 4). En rigor era una persona enérgica, saludable, en esa época, ansiosa de aventuras y con una capacidad en verdad fabulosa para el trabajo.[8] Pero a los treinta años se hicieron evidentes las primeras señales de la parálisis progresiva que arruinó al escritor trece años después. Sus cuentos, otrora anecdóticos y deliciosos, henchidos a menudo de sensualidad terrenal, dejaron paso, poco a poco, a lúgubres confesiones, dominadas por un espíritu de intensa melancolía. Su libro *A flote* (1888) expresa estas circunstancias de su vida en forma de diario.

Poco a poco, Maupassant recurrió a todo tipo de agentes narcóticos, y con su ayuda parece haber logrado un dominio temporario sobre sí mismo. En verdad, según sus propias afirmaciones, varias de sus obras fueron escritas bajo la influencia de tales agentes, afirmación que tam-

[6] Paul Mahn, *Maupassant*, Berlín, 1908; Gaston Vorberg, "Maupassants Krankheit", en *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens*, ed. L. Löwenfeld, Wiesbaden, 1908, fasc. 60.

[7] Su disposición a la enfermedad mental la confirma el hecho de que su hermano menor, Hervé, terminó su vida por efecto de la parálisis.

[8] "De 1880 a 1890, aparte de numerosos artículos periodísticos, escribió dieciséis volúmenes de cuentos, seis novelas y tres volúmenes de descripciones de viajes" (Vorberg, *op. cit.*, pág. 5).

bién se hizo en los casos de Poe, Hoffmann, Baudelaire y otros. Y como estos autores, también Maupassant —aunque por una causa distinta— sufría de alucinaciones e ilusiones, y muchas veces las describió en sus obras. Más adelante produjo una serie de interesantes imágenes ilusorias, tuvo ideas de megalomanía y persecución, y también intentó suicidarse.

Mucho antes de eso, había luchado contra su "enemigo interior", a quien en forma tan espléndida presentó en *El Horla*. Este cuento, junto con *Él* y muchos otros, no es más que una descripción, profundamente conmovedora, de sí mismo. Reconoció desde muy temprano, y con claridad, la división de su personalidad: "...porque llevo dentro de mí esa vida doble que es la fuerza, y al mismo tiempo la desdicha del escritor. Escribo porque siento; y sufro con todo lo que existe porque lo conozco demasiado bien; y sobre todo, porque lo veo en mí, en el espejo de mis pensamientos, sin poder experimentarlo" (*A flote*, anotación del 10 de abril).

Al igual que Poe, Maupassant también tenía una pronunciada orientación egocéntrica ("Me cansa muy pronto todo lo que no llega a su culminación en mí"); y a pesar de su intensa vida sexual, nunca encontró en el amor la relación correcta con la mujer: "Una dicha que no conocí y que, en silencioso conocimiento previo, consideraba como lo que hay de más sublime en la tierra" *(A flote)*. Las mujeres en especial le hacen sentir con claridad su incapacidad para una verdadera devoción: "Más que nadie, las mujeres me permiten percibir que estoy solo... Después de cada beso, luego de cada abrazo, mi sensación de aislamiento se acentúa... Sí, inclusive en los momentos que parecen revelar una misteriosa comprensión, cuando el deseo y el ansia se fusionan, y uno imagina que ha descendido a las profundidades del alma de ella, una palabra, una sola palabra, revela nuestro error y nos muestra, como un relámpago en una noche tormentosa, el abismo que existe entre los dos" *(Soledad)*. Así como aquí, unido a su yo, es incapaz de llegar al yo de la mujer, así en *Él* huye hacia la mujer, para escapar de ese aterrador y misterioso yo.

El hecho de que el *cisma* psíquico de Maupassant se objetivó de manera directa mediante la imaginación de un doble, se muestra por una alucinación, comunicada por Sollier, que el autor "experimentó una tarde de 1889, y que esa misma noche reveló a un amigo de confianza. Se encontraba sentado ante el escritorio, en su estudio. Su criado tenía órdenes estrictas de no entrar jamás mientras su amo trabajaba. De pronto le pareció a Maupassant que alguien había abierto la puerta. Se vuelve y ve, para su gran asombro, *que entra su propio yo*, quien se sienta frente a él y apoya la cabeza en la mano. Todo lo que Maupassant escribe, se le dicta. Cuando el autor terminó su obra y se puso de pie, la alucinación desapareció" (Vorberg, pág. 16).[9]

Otros escritores también experimentaron apariciones similares de ellos mismos. Tal vez el incidente más familiar sea el episodio de Sesenheim, relatado por Goethe (al final del Libro II, Parte 3, de su autobiografía, *Ficción y verdad*), en el cual se despide de Friederike y cabalga por el sendero, rumbo a Drusenheim. "...entonces fui presa de una de las más extrañas premoniciones. Me vi —no con mis ojos reales, sino con los de la mente— viajando a caballo hacia mí mismo, por el mismo camino, y vestido con un traje que jamás había usado: su color era el gris de un esturión, con algo de dorado. En cuanto desperté de este sueño, la figura había desaparecido por completo. Pero es extraño que luego de seis años me encuentre en este mismo camino, yendo otra vez a visitar a Friederike, usando el traje con el cual había soñado y que llevaba puesto, no por elección, sino por accidente. Fuese cual fuere el estado de cosas en estos asuntos, la curiosa ilusión óptica me proporcionó cierto consuelo en esos momentos de despedida. El dolor de dejar para siempre la magnífica Alsacia, junto con todo lo que había logrado allí, quedó atenuado...". Si el deseo del enamorado, de no verse obligado a abandonar a su amada, es, sin duda alguna, el impulso que provoca esa aparición de *sí mismo*[10], entonces Shelley comunica otras ilusiones parecidas, en diversas situaciones.[11]

---

[9] Véase Paul Sollier, *Les phénomènes d'autoscopie*, París, 1913.

[10] Freud me dijo, en una conversación, que interpreta la aparición, en una vestimenta extraña, como una excusa para justificar la deslealtad, lo cual le permite alcanzar otros objetivos (la vestimenta de funcionario).

[11] [J. E.] Downey, "Literary Self-Projection", *Psychological Review*, XIX, julio, 1912, 299.

Es digno de mención que Chamisso, el autor de *Peter Schlemihl*, también diese forma artística a un incidente parecido, de ver el propio segundo yo. En esa obra describe cómo llega a su hogar, a medianoche, después de una francachela, y encuentra su habitación ocupada por su doble (como Maupassant describió la misma situación en *El*, Dostoievski en *El doble*, Kipling y otros).[12] Entonces se entabla una pendencia entre ellos, en punto de quién es el auténtico ocupante.[13] El autor se presenta como quien siempre aspiró a lo bello, lo bueno y lo verdadero, en tanto que su doble se jacta de cobardía, hipocresía y egoísmo. Chamisso, que reconoce con vergüenza que su doble es su verdadero yo, se retira, derrotado.

Como la mayoría de las obras que examinamos, el *Peter Schlemihl* de Chamisso se reconoce en general como una obra admitidamente autobiográfica: "Peter Schlemihl es el propio Chamisso, 'cuya caracterización es en verdad la mía propia' ", dice en una carta a Hitzig.[14]

[12] También en *Wilhelm Meister* el conde piensa que ve a su doble sentado a su escritorio, y se siente tan conmovido por esta experiencia, que cambia todo su comportamiento. Se vuelve melancólico y sólo piensa en la muerte.

> Acude a mí una visión terrible: veo,
> aterrado, mi yo ante mi escritorio, de pie.
> Exclamo: "¿Quién eres, fantasma?" Y en el acto responde:
> "¿Quién me despierta tan tarde, a la hora de los espíritus?"
> Y palideciendo como yo, me mira con fijeza.

[Chamisso, "Erscheinung", 1828, II, 20-24, en *Chamissos Werke*, comp. O. Walzel, *DNL*, CXLVIII, 289-290.]

[13] Cfr. la presunción de la sombra en los cuentos de hadas de Andersen. El enfrentamiento de la imagen del doble como personificación de los propios impulsos malignos de uno —como intento de formar un contraste ético— resulta evidente en especial, en los casos de conciencia del doble (R. L. Stevenson, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*). También está presente en el Coliadkin de Dostoievski, e indicado en *El estudiante de Praga*. En *William Wilson*, de Poe, el doble trata de representar el papel de ángel guardián, o de admonitor. Los versos de Chamisso dicen:

> En toda su verdad mi yo será evidente,
> ¡y el velo de la ilusión se hundirá en la nada!
> [Chamisso, "Erscheinung", II, 41-42.]

[14] Véase Ludwig Geiger, "Chamisso", en *Dichter und Biographien*,

Esta afirmación es corroborada, no sólo por el aspecto exterior de Schlemihl, y muchos elementos de su personalidad, sino también por los otros personajes, que tienen modelos inconfundibles en la vida del autor. Bendel era el nombre de su lacayo; la coqueta y vana Fanny, ansiosa de placeres, tiene su prototipo en Ceres Duvernay, la compatriota hermosa pero egoísta del autor, quien durante años le causó a la vez felicidad y desdicha [15]; y la abnegada y soñadora Mina recuerda el breve idilio de Chamisso con la poetisa Helmina von Chezy. También brota alguna luz, que cae sobre las raíces personales del relato, de la anécdota mencionada por Chamisso como su génesis. En una carta escribe: "En un viaje había perdido mi sombrero, valija, guantes, pañuelo y todas mis pertenencias móviles. Fouqué preguntó si no había perdido también mi sombra, e imaginamos qué sucedería si esa desdicha hubiera ocurrido en realidad".[16] Esta escena muestra con claridad que el torpe y tímido Chamisso, aun en los círculos de sus amigos, era considerado un "schlemiel".[17]

Leipzig, 1907, Vol. XIV; *Aus Chamissos Frühzeit: Ungedruckte Briefe und Studien*, Berlín, 1905. Véase también Fr. Chabozy, *Über das Jugendleben Chamissos zur Beurteilung seiner Dichtung Peter Schlemihl* (conferencia, Munich, 1879).

[15] En una carta Chamisso reprocha a Ceres su egotismo: "Mi querida hermana, tu triste egotismo y falso orgullo son defectos que de vez en cuando te reproché con suma energía, y que debo seguir reprochando, porque me alarman, y es a mí a quien más pueden ofender" (Chabozy, *op. cit.*, pág. 7, nota.)

[16] En otra ocasión, según lo dice un amigo, el poeta y Fouqué hicieron un paseo bajo el sol, en un momento en que la sombra del pequeño Fouqué parecía casi tan grande como la del alto Chamisso. Se dice que este último amenazó en broma, con enrollar la sombra de su compañero.

[17] Chamisso escribe, el 27 de marzo de 1821, a su hermano Hippolyt, acerca del nombre "Schlemihl": "Schlemihl —o mejor, Schlemiel— es un nombre hebreo, que significa Gottlieb, Teófilo, o *aimé de dieu*, o Amadeo. En el lenguaje coloquial judío se refiere a las personas torpes y desdichadas que jamás logran éxito en nada. Un schlemiel se fractura un dedo en el bolsillo del chaleco, se cae de espaldas y se quiebra el hueso nasal, y siempre aparece donde no se lo necesita. El schlemiel, cuyo nombre ha llegado a ser proverbial, es una persona de quien el Talmud narra la siguiente historia: uno de ellos tiene relaciones

Que él mismo tenía conciencia de ser tal persona resulta evidente con claridad en los poemas "Desdicha" y "Paciencia", ambos de 1828, cuando ya tenía casi cincuenta años de edad. En dichos poemas, el poeta dice que los comienzos de su "infelicidad" aparecieron en su infancia. En el año de su casamiento (1819) también produjo el poema "Adelbert [Adalberto] a su novia", que muestra el gran solaz que el poeta, como recompensa por sus muchas renunciaciones, había encontrado por fin en el amor. En una carta de junio del mismo año, también se felicita por haber encontrado una novia amante, y no resultar un "schlemiel". Por lo tanto, él mismo establece una vinculación entre ese rasgo y una capacidad defectuosa para el amor, tal como el resto de sus principales personajes, en el engreimiento de su egoísmo, son incapaces de amor sexual. También puede atribuirse una vanidad concomitante a Peter Schlemihl, quien termina su narración con el consejo, a su creador: "...Si tienes la intención de vivir entre los hombres, aprende a respetar primero a todas sus sombras, y sólo después su dinero. *Si quieres vivir sólo para ti, y para tu mejor yo*, oh, en ese caso no necesitas consejos". También Walzel destaca la moraleja del relato: que a su debido tiempo el hombre debe luchar por la conciencia "de que sólo se necesita a sí mismo para ser feliz" [*Chamissos Werke*, comp. Oskar Walzel, en *Deutsche Nationalliteratur*, Stuttgart, 1892-1893, CXLVIII, LVIII].

Debemos tener en cuenta el hecho notable de que tantos de los escritores que consideramos aquí terminaron en

---

con la esposa de un rabino, se deja atrapar en el acto y es muerto. Éste es un buen ejemplo de los apuros del schlemiel, quien siempre tiene que pagar muy caro por todo lo que los demás consiguen hacer sin contratiempos.

Heine (*Romanzero*, Libro III, cuarto poema) ilustra esta desdicha final en forma aún más drástica: Pinjas, que quiere apuñalar a Simri, quien hacía el amor a una mujer, apuñaló, en cambio, al inocentísimo schlemiel. Algunos hacen derivar el nombre de "schlimm mazzel", que significa "destino infortunado" (véase *The Jewish Encyclopedia*). Según [F. E.] Anton, *Wörterbuch der Gaunor- und Diebssprache*, 2da. ed., Magdeburgo, 1843, pág. 61, el nombre proviene del lenguaje de los pícaros, y significaba "persona infortunada" (como bien se sabe, la jerga de los delincuentes contiene muchos elementos judíos).

forma desdichada a consecuencia de graves enfermedades neurológicas o mentales. Entre ellos se cuentan Hoffmann, Poe y Maupassant, así como Lenau, Heine y Dostoievski. Al observar este hecho —al principio, sólo en la medida en que tiene el significado de una disposición de carácter especial—, no debemos pasar por alto la circunstancia de que este rasgo por lo general surge a la superficie, muy a menudo, antes de la erupción de los sufrimientos destructores del individuo, y que también adopta otra forma. Así, por ejemplo, Lenau era inquieto, disgustado con la vida, melancólico y deprimido.[18] También Heine sufría de melancolía y de un estado neurótico, antes de ser aplastado por su grave neurastenia, cuya naturaleza paralítica ha vuelto a ponerse en duda hace poco. Es característico de su dualidad profundamente arraigada, de pensamiento y emociones, que la reconoció desde muy temprano. Ya lo hemos advertido en la experiencia infantil de Jean Paul con su yo; y Heine, Musset y otros lo informan acerca de sí mismos. En sus memorias, Heine habla de haber sufrido, de niño, una especie de alteración de la personalidad, y de haber creído que vivía la vida de su tío abuelo.[19] Y Musset confiesa que, desde su infancia, una dualidad de claros contornos había atravesado su vida interior.[20] La clara forma que adoptó esta dualidad a lo largo del tiempo la muestra el poema que hemos analizado, en el cual el doble aparece en todas las ocasiones de importancia. En sus *Confesiones de un hijo de este siglo*, el poeta describe sus estados de ánimo irritables, así como sus ataques de ira *(accès de colère)*, el primero de los cuales experimentó, a los diecinueve años, por celos de su amada.[21] Estos accesos de ce-

[18] Véase el estudio psicográfico de J. Sadger ["Aus dem Liebesleben Nicolaus Lenaus"], en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, ed. Sigmund Freud, Viena, 1910, fasc. 6.

[19] "No hay nada más espantoso que verse el rostro por accidente, en un espejo, a la luz de la luna" (Heine, *Die Harzreise*).

[20] Véase la biografía del poeta por su hermano Paul; véase también Paul Lindau, *Alfred de Musset*, 2da. ed., Berlín, 1877.

[21] En su primer volumen de poemas, que publicó a los dieciocho años, Musset trata, en forma casi exclusiva, los temas del adulterio, la deslealtad y los duelos entre rivales en estos asuntos, uno de los cuales siempre muere.

los se repitieron después, en especial en su relación con George Sand, de más edad, relación que la pareja misma calificaba de "incestuosa". Después que la pareja se disolvió, Musset, quien antes de ello había mostrado inclinaciones frívolas, se entregó a excesos alcohólicos y sexuales, con lo cual se arruinó en forma prematura, tanto en el plano psicológico como en el terreno físico.

Esta sucesión de autores patológicos puede terminar con dos de ellos que mostraron síntomas neuróticos decididamente críticos. No cabe duda de que en el caso de Ferdinand Raimund uno de los factores es una predisposición desfavorable, tal como aparece en los escritores que padecían de perturbaciones mentales. Pero Raimund sufría ante todo de estados de ánimo de agudo malhumor, melancolía y temores hipocondríacos, todo lo cual lo llevó a la larga al suicidio.[22] Desde la adolescencia mostró una extrema irritabilidad, accesos de cólera, desconfianza, etc., así como impulsos e intentos suicidas, que a lo largo de los años lo llevaron a graves perturbaciones emocionales. En su esbozo autobiográfico, Raimund declara: "Debido a las constantes tensiones y lesiones mentales y físicas de la vida, caí víctima, en 1824, de una grave enfermedad nerviosa, que casi se convirtió en tisis". Pensaba que falsos amigos lo engañaban; estallidos de ira alternaban con una profunda resignación melancólica; y el insomnio apareció en el cuadro. Lo más probable es que su desdichado matrimonio, terminado muy pronto con el divorcio, contribuyese a todo ello.

El divorcio parece ser el punto final de una serie de desdichados episodios amorosos, pues una y otra vez el escritor sucumbía a estas pasiones, fatales para su bienestar, pero que, como él mismo decía, ejercían un muy fuerte dominio sobre él. Y su último y gran amor por Toni no fue del todo dichoso. Pero él sentía que la culpa era suya, y que en lo fundamental era incapaz de amar.[23] Esta con-

[22] Cfr. J. Sadger, "Friedrich Raimund, eine pathologische Studie", en *Die Wage* (número biannal 1; Viena, 1898), fasc. 13-25.

[23] Raimund dice, en *Hojas de álbum* (1834):

> Estoy solo aun en medio del bullicio,
> aunque ansío estar donde los hombres reposan,

ciencia puede haber sido la principal razón de que llevase adelante el impulso al suicidio, que yacía latente en él, y que utilizó una causa interior (el temor a la rabia) sólo como racionalización. Años antes de su violento final, ya se veían con claridad señales de una honda perturbación. En 1831 el dramaturgo dijo al novelista [Karl] Spindler: "Algo profundo y maligno mora en mí, que me está socavando, y te aseguro que mis éxitos cómicos nacieron muchas veces de una total desesperación. A menudo la gente no se da cuenta, al mirarme, qué triste bromista soy".[24]

Raimund se volvió más y más exigente, desconfiado y melancólico. A sus temores anteriores se agregó el de perder la voz, que siempre fue débil. Su estado en esa época —cuatro años antes de su muerte— era ya tal, que [Carl Ludwig] Costenoble anotó en su diario: "Ese hombre enloquecerá o se matará". En el año de su muerte, los temores hipocondríacos y aprensivos de Raimund llegaron a un límite intolerable: "Aun a las 7 y 30 de la tarde cerraba todas las puertas y postigos; y ni siquiera el cartero, que tenía que entregarle un importante mensaje, pudo convencerlo de que le abriese la puerta. Desde ese momento, jamás salía de la casa sin una pistola" (Börner, pág. 91). "Abrumado por el temor y la ansiedad, a menudo se encerró durante las últimas semanas de su vida, y ni siquiera quería ver a su novia" (Castle, pág. CXI). Cuando su perro lo mordió por accidente, en ese período, el temor de enfermar de hidrofobia (que había surgido a la superficie

---

solo aun en el loco ajetreo,
¿quién sus alegrías, sus placeres, conmigo compartirá?
Aquellos a quienes conocí son ahora como extraños,
y desde que te fuiste, sólo tengo bilis,
dolor y un incesante meditar en los peligros de la muerte;
la melancolía me envuelve como un sudario.
Algunos tratan de borrar estos pensamientos,
mas, ¡ay!, mi paz ha desaparecido por siempre:
astutos criados tienen preso a su señor.

[24] [Eduard] Castle (comp.), *Raimunds Werke*, Leipzig, 1903, página CIX. Para otros detalles biográficos, véase Wilhelm Börner, "Friedrich Raimund", en *Dichter und Biographien*, Leipzig, 1905, Vol. XI.

diez años antes) se apoderó de él, y puso fin a su vida.[25]

Estos rasgos patológicos nos permiten la opinión de que *El rey de los Alpes y el misántropo* ofrece el más claro autorretrato de su autor. Grillparzer, por consejo de quien Raimund intentó tratar otra vez este tema, destacó que el dramaturgo "pudo copiarse a sí mismo un poco, en el extraño personaje principal".[26] La opinión de Sauer es más positiva: "Aquí Raimund podía jugar consigo mismo; ubicarse en el escenario; el propio Raimund fue el modelo de su Rappelkopf ['gruñón']; por medio de esta copia imaginativa, trató de liberarse de sus propios estados de ánimo morbosos".[27] Esta afirmación la corrobora la "Resignación", después de la primera presentación de la obra (17 de octubre de 1828), que, aparte de otras referencias, habla de esta manera del rol:

> Estos malignos talantes que sobre mí pesaban,
> a través de éste, mi papel, pasaron con suavidad:
> desdén, la agitación de la furia desconfiada,
> la cólera vengadora, la falta de consuelo en la vida,
> la deshonra, el remordimiento... *in fine*, ilimitados tormentos...[28]

No cabe duda, tampoco, acerca de la grave enfermedad mental de Dostoievski, aunque el diagnóstico (epilep-

[25] El efecto de esa mordedura podría tal vez tener una relación con el hecho citado por Castle (*op. cit.*, pág. XL), de que el autor había sido mordido en un dedo, por su novia, durante una discusión, antes de la ceremonia de la boda. El matrimonio terminó con el divorcio.

[26] Trató de presentar, en lugar de un simple cambio de personajes, un cambio en la *concepción fundamental* del tema. Este proyecto, que debía intitularse "Una noche en el Himalaya", jamás se materializó. (Börner, *op. cit.*, pág. 71).

[27] August Sauer ["Ferdinand R. Raimund"], en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, 1888, XXVII, 736-751.

[28] Además de Rappelkopf y *El avaro* ya citado, Raimund también dividió la personalidad de Wurzel (*El campesino millonario*), y enfrentó al hombre, al mismo tiempo, con su juventud y su vejez. Este motivo de senilidad será objeto de nuestra atención más adelante. Podemos agregar un toque característico de la infancia de Raimund: el futuro actor "permanecía horas enteras ante el espejo, se hacía muecas y trataba de estirar muy ancha la boca, para que también en ese sentido pudiese parecerse a su imagen". (Börner, *op. cit.*, pág. 9).

sia) sea discutible.[29] Aun a edad temprana era raro, y su modo de vida estaba señalado por la timidez y el retraimiento. Como Raimund, era muy desconfiado y consideraba todo lo que se le hacía como una afrenta y como una intención de insultarlo y ofenderlo.[30] En su juventud, en una escuela de ingeniería, según su propia declaración, se dice que tuvo leves ataques (de naturaleza epiléptica), como los de Poe, con quien compartía el temor de ser enterrado vivo. Sea como fuere, parece infundada la afirmación de que su enfermedad estalló por primera vez en su destierro.[31]

Por el contrario, el propio Dostoievski dice que su enfermedad desapareció desde el momento de su arresto, y que no sufrió un solo acceso durante todo el período de su sentencia. Su esposa escribe en su cuaderno de notas que, según las propias palabras de él, habría podido volverse loco si no hubiese ocurrido esa catástrofe [cfr. *Dostoyevsky Portrayed By His Wife: The Diary and Reminiscences of Madame Dostoyevsky*, trad. y comp. S. S. Kotelianski, Nueva York, 1926]. Esta circunstancia, fácil de entender en el plano psicológico, parece, sin embargo, hablar de una dolencia histérica (con accesos seudoepilépticos). Estos accesos se produjeron con gran frecuencia e intensidad, des-

[29] Véase, en fecha más reciente, Jolan Neufeld, *Dostojewski: Skizze zu seiner Psychoanalyse*, Leipzig, Viena y Zurich, 1923.

[30] Tim Segaloff, "Dostojewskis Krankheit", in *Grenzfragen der Literatur und Medizin*, comp. S. Rahmer, Munich, 1907, fasc. 5.

[31] En *Tolstoi und Dostojewski* [trad. Carl von Gütschow], Leipzig, 1903, págs. 77 y sigs., Dmitri Merezhkovski hace una observación de importancia para el origen infantil de la enfermedad: "Sea como fuere, es muy probable que la estricta moralidad del padre, su hosquedad, su tendencia a estallar en cólera y su profunda desconfianza tuviesen todos una profunda [sic] influencia sobre Fiódor Mijáilovich... Sólo uno de los biógrafos de Dostoievski levanta un poco el velo que oculta este secreto de familia, pero en el acto vuelve a dejarlo caer. Al mencionar el origen de la epilepsia de Dostoievski, señala, con suma reserva y palabras oscuras: 'Todavía existe una historia muy especial acerca de la enfermedad de Fiódor Mijáilovich, una historia que busca los orígenes de esta enfermedad en un *acontecimiento trágico de su primera infancia*, que ocurrió en el seno de su familia; pero si bien he oído hablar de ello a una persona muy cercana a Fiódor Mijáilovich, jamás obtuve confirmación de este rumor de fuente alguna. Por tal motivo, he decidido no exponerlo en detalle'".

pués que el escritor retornó a la vida social. En sus obras los describió muchas veces con mano maestra.[32] El propio Dostoievski dice, acerca de sus ataques: "Durante unos momentos siento una dicha que es imposible en el estado normal de uno, y que los demás no pueden concebir... Esta sensación es tan enérgica y dulce, que se podría entregar diez años de la vida de uno, o toda ella, por la bendición de unos pocos de estos segundos". Pero después de los accesos se sentía muy deprimido, tenía la sensación de ser un criminal; y le parecía como si alguna culpa desconocida pesara sobre él.[33] "Tengo un acceso cada diez días —escribe en los últimos días de su estadía en San Petersburgo—, y luego no recupero el sentido durante cinco días; soy un hombre perdido." "Mi razón sufrió de veras; esa es la verdad. Lo siento así, pues mis nervios destrozados me llevaron de vez en cuando muy cerca de la insania." [34]

En su conducta, era excéntrico en todo sentido: "En el juego, en las orgías lascivas, en la búsqueda de terrores místicos" (Merezhkovski, pág. 84). "Siempre y en todas partes —escribe, hablando de sí mismo—, he llegado al límite final; y en toda mi vida, siempre pasé más allá de ese límite, sin excepciones." Para caracterizarlo, debemos agregar que él —excéntrico como Poe— también estaba henchido de una exaltada autoestima y opinión de sí. En su adolescencia (para la época en que terminaba *El doble*), escribe a su hermano: "Tengo un terrible vicio: un ilimitado amor por mí mismo, y una gran ambición". Su patógrafo dice que era la amalgama de todas las variedades del autoenamoramiento.

La vanidad y el egoísmo son también típicos de muchos de sus personajes de ficción, como el paranoico Goliadkin, una de sus primeras creaciones. El autor prestó a Goliadkin muchos rasgos de su propia personalidad (también característicos de sus obras anteriores), y en repetidas ocasiones lo denominó su "confesión" (Hoffmann, pág. 49).

[32] Cfr. Merezhkovski, *op. cit.*, págs. 241, 243; cfr. también N. Hoffmann, *F. M. Dostojewski: eine biographische Studie*, Berlín, 1899, pág. 225.

[33] Merezhkovski, *op. cit.*, pág. 92.

[34] *Ibid.*, pág. 113.

Merezhkovski (págs. 273-274) ve el motivo del doble en las obras de Dostoievski como un problema central: "Y así, en Dostoievski, todas las parejas trágicas, en pugna, que figuran entre sus personajes reales con la máxima timidez —y que se presentan el uno al otro como seres enteros, unificados—, resultan ser, en realidad, nada más que dos mitades de una tercera entidad escindida, que mutuamente se buscan y persiguen la una a la otra como dobles". Acerca de la morbidez artística de Dostoievski, dice: "En verdad, ¿qué tipo de artista singular es el que, con insaciable curiosidad, hurga sólo en las enfermedades, sólo en los abscesos más terribles y desdichados del alma humana?... ¿Y qué tipo de rarezas son esos 'benditos', esas personas poseídas, tontas, idiotas, chifladas? Tal vez no sea tanto un artista como un médico de enfermedades mentales, y además un médico a quien habría que decir: 'Médico, cúrate primero a ti mismo'" (Merezhovski, página 237).

Tan clara es la estrecha relación psicológica entre las personalidades literarias que hemos esbozado, que al recapitular sólo necesitamos llamar la atención en especial a su estructura fundamental. La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, con un acento especial en el complejo del yo, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y su destino. Este punto de vista lleva a la relación característica (que ya describimos) con el mundo, con la vida, y en especial con el objeto de amor, con el cual no se encuentra ninguna relación armoniosa. O la incapacidad directa de amar, o —lo que conduce al mismo efecto— un ansia desorbitada y tensa por el amor, caracterizan los dos polos de esta exageradísima actitud hacia el propio yo. Las diversas formas que adopta el tema que hemos venido tratando, son parecidas inclusive hasta en los detalles más malignos. La predilección por este tema —más allá de toda influencia o fuente literaria— se vuelve comprensible en el plano psicológico, gracias a estas coincidencias notables y amplias en la naturaleza, y en los rasgos individuales de carácter, del tipo que hemos descrito.

Pero las maneras fundamentales, típicas y repetidas en que aparecen estas formas, no resultan inteligibles a partir de la personalidad de cada escritor. En verdad, en cierta medida parecen ser ajenas a ella, inadecuadas, y contrarias a su manera de ver el mundo, en otros terrenos. Son las extrañas representaciones del doble como espejo, como sombra, imagen de espejo o retrato, cuya evaluación significativa no entendemos del todo, aunque podamos seguirla en términos emocionales. En el escritor, lo mismo que en su lector, aquí parece vibrar en forma inconsciente un factor sobreindividual, que otorga a estos motivos una misteriosa resonancia psíquica. El objetivo del apartado siguiente es el de usar las tradiciones etnográficas, populares y mitológicas para demostrar el papel que desempeña la etnopsicología, y para relacionarla con cada uno de los rasgos revividos que tienen el mismo significado. El apartado también pretende prepararnos para advertir la base psicológica común de las representaciones supersticiosas y artísticas de estos impulsos.

IV

EL DOBLE EN LA ANTROPOLOGIA

> La sombra del hombre, pensé yo, es su vanidad.
>
> NIETZSCHE

Nuestro punto de partida serán las ideas supersticiosas vinculadas con la sombra, que inclusive hoy se encuentran entre nosotros y que los escritores —por ejemplo Chamisso, Andersen y Goethe— pueden utilizar en forma consciente.

En toda Alemania, Austria y Yugoslavia se conoce muy en general una prueba que se hace en vísperas de Navidad o de Año Nuevo: quien no proyecta una sombra sobre la pared de la habitación, a la luz de una lámpara, o aquel cuya sombra carece de cabeza, morirá en el plazo de un año.[1] Existe una creencia similar entre los judíos, en el sentido de que quien viaja a la luz de la luna, en la séptima noche de la Pascua de Pentecostés, y cuya sombra carece de cabeza, morirá el mismo año.[2] En las provincias alemanas hay un dicho, de que pisar la propia sombra es se-

[1] Th. Vernaleken, *Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich*, Viena, 1859, pág. 341; [Otto Frh. von] Reinsberg-Düringsfeld, *Das festliche Jahr [in Sitten, Gebräuchen und Festen der germanischen Völker* (Leipzig, 1863)], pág. 401; A. Wuttke, *Der deutsche Volksaberglaube [der Gegenwart*, comp. E. H. Meyer, 3a. ed., Berlín, 1900], II, 207, 314.

[2] E. L. Rochholz, "Ohne Schatten, Ohne Seele. Der Mythus vom Körperschatten und vom Schattengeist", *Germania*, V, 1860 [69-94], contenida en *Deutscher Glaube und Brauch [im Spiegel der Heidnischen Vorzeit*], del mismo autor, Berlín, 1867, I, 59-130 (cita). Sobre las tradiciones judías respecto de la sombra, cfr. en especial [M.] Gaster ["Zur Quellenkunde deutscher Sagen und Märchen"], *Germania*, XXVI, 1881, 210.

ñal de muerte.[3] En contraste con la creencia de que quien *no* proyecta sombra debe morir, hay otra, alemana, que afirma que quien ve su sombra como un doble, durante la Epifanía, tiene que morir.[4] Varias teorías, algunas de ellas un tanto complicadas, se han ofrecido para explicar esta idea. Destacaremos la que se refiere a una creencia en un espíritu guardián.[5]

De esta superstición sobre la sombra, según creen algunos estudiosos, se desarrolló la creencia en un espíritu guardián, que a su vez tiene estrecha relación con el motivo del doble.[6] Rochholz [véase nota 2] considera que la sombra que sigue a su [*sic*] cuerpo es el contenido original de los relatos sobre la segunda visión, de visiones de uno mismo, de la sombra en la butaca, el doble y la aparición que yace en la cama de uno.[7] A medida que pasa el tiempo, la sombra que sobrevive a la tumba se convierte en el doble que nace con cada niño.[8] Pradel [véase nota 3] encuentra una explicación de la creencia en el desastroso efecto de la doble sombra, en la idea de que el ángel guardián de uno aparece a la hora de la muerte, y se une a la sombra de la persona.[9] Ahí se encuentra la raíz de la idea

[3] Wuttke, *op. cit.*, pág. 388. En Silesia e Italia se dice que en tales casos uno ya no crece; cfr. Fritz W. Pradel, "Der Schatten im Volksglauben", *Mittlg. d. Schles. Ges. f. Volksk.*, XII, 1904, 1-36 [1-37?].

[4] Wuttke, *op. cit.* Entre los eslovacos lo mismo rige para las vísperas de Navidad; J. v. Negelein, "Bild, Spiegel und Schaten im Volksglauben", *Arch. f. Rel.-Wiss.*, V, 1902, 1-17.

[5] Pradel, *op. cit.*; Rochholz, *op. cit.*

[6] Véase E. H. Meyer, *Germanische Mythologie*, Berlín, 1891, págs. 62, 63 y sigs. En el griego moderno, "sombra" se usa de manera directa en el sentido de espíritu protector; cfr. Bernhard Schmidt [*Das*] *Volksleben der Neugriechen* [*und das hellenische Alterthum*], Leipzig, 1871, I, 169, 181, 199, 229, 244.

[7] Heino Pfannenschmid [*Germanische Erntefeste im heidnischen und christlichen Cultus mit besonderer Beziehung auf Niedersachsen*], Hannover, 1878, pág. 447, fue el primero en oponerse a esta explicación, que muchos consideraban demasiado unilateral.

[8] Negelein, *op. cit.*

[9] Aquí es pertinente el cuento de hadas de Grimm (número 44) sobre "El padrino Muerte", que el protagonista elude con éxito al permanecer acostado en la cama en posición inversa (cfr. también la nota del Vol. III).

importante para nuestro tema: que el doble que se ve a sí mismo debe morir al cabo de un año.[10] Rochholz, quien se ocupó en especial de la creencia en los espíritus guardianes, cree que el significado de tales espíritus como benéficos era el primitivo, y que sólo poco a poco se desarrolló su significado nocivo (muerte), junto con el fortalecimiento de la creencia en una vida después de la muerte.[11] "De modo que la sombra de un individuo, que durante su vida ha sido un espíritu acompañante y útil[12], debe contraerse y convertirse en un aspecto aterrador y perseguidor, que atormenta a su protegido y lo persigue hasta la muerte" (Rochholz [véase nota 2]).[13] En el análisis psicológico de todo el tópico quedará en claro hasta qué punto ocurre esto.

[10] Adolf Bastian, *Ethnische Elementargedanken in der Lehre vom Menschen*, Berlín, 1895, pág. 87; Wuttke, *op. cit.*, pág. 212; Rochholz, *op. cit.*, pág. 103; [Otto] Henne am Rhyn, "Kultur der Vergangenheit [in vergleichender Darstellung]", en *Gegenwart und Zukunft*, Königsberg, 1892, I, 193. Según Wuttke (pág. 49), la expresión "segunda visión" tenía al comienzo el significado de la visión de un doble; pero cuando la persona se ve a sí misma, debe morir en el trascurso de un año. Cfr. Villiers de l'Isle-Adam, *Das zweite Gesicht* [Berlín, 1909].

[11] Rochholz, *op. cit.*, págs. 128 y sigs. Según él, "sombra" se convirtió más adelante en equivalente de "daño" (*Schatten* = *Schaden*); es decir, considerada como sinónimo de "negro; a la izquierda; falso; no en libertad; condenado"; [estas palabras alemanas no tienen un mismo origen etimológico].

[12] En la antigüedad alemana, Rochholz distingue tres tipos de espíritu protector, que corresponden a las tres edades del hombre y a los tres momentos del día —visibles por las respectivas sombras—, y que parecen tener cierto tipo de relación con las normas. Con la creencia nórdica, "quien ve a su *fylgja*, a él lo abandona, y por ello pierde su vida", Rochholz hace interesantes referencias a las leyendas de los Staufenberger, de Melusina, de la Dama Blanca, Orfeo, etcétera. Los amores de esta *fylgja* con su cuerpo llevan a otros problemas, tales como concepto místico del alma como novio, e ideas similares. Sobre la creencia en un espíritu protector, cfr. F. S. Krauss, *Ytreca, Glück und Schicksal im Glauben der Südslawen*, Viena, 1888.

[13] Los escritores usan a menudo una locución muy difundida, "temer la propia sombra". Cfr. aquí el penoso temor de la "Princesa Maleine", de Macterlinck, ante la visión de una sombra. Además, en *Virgen tonta*, de R. Stratz, pág. 307, encontramos: "Te temes a ti misma y huyes de ti como el hombre que riñó con su sombra". Pradel, de quien se toman estas referencias, cita, en relación con ello, la expresión (σκιαμαχεῖν) de Platón (*Apol.*, 118 D, *La república* 520). En *Infierno. Leyendas*, de Strindberg, un pasaje dice: "'Creo que temes a tu propia sombra', rió el médico con desprecio" (pág. 228).

Estas ideas y temores supersticiosos de las naciones civilizadas modernas, respecto de la sombra, tienen su contrapartida en muchas y muy difundidas prohibiciones (tabús) de los salvajes, que se refieren a la sombra. Por la rica colección de materiales de Frazer, advertimos que nuestra "superstición" encuentra una verdadera contrapartida en la "creencia" de los salvajes.[14] Muchos pueblos primitivos creen que todo daño infligido a la sombra perjudica también a su dueño (Frazer, pág. 78), con lo cual abren de par en par la puerta a la nigromancia y la magia. Vale la pena señalar que en algunas de las obras literarias que hemos analizado puede reconocerse un eco de influencia mágica en la muerte del personaje principal cuando resulta herido su reflejo, su retrato o su doble.[15] Según Negelein, "el intento de destruir a las personas hiriendo a sus dobles es muy conocido, inclusive desde la antigüedad" [*sic*]. También, según la creencia hindú, uno destruye a

[14] James G. Frazer, "The Soul as a Shadow and a Reflexion", *The Golden Bough: Taboo and the Perils of the Soul*, 3a. ed., Londres, 1911-1915, III, 77-100.

[15] Esta relación también encuentra un eco en la costumbre legal germánica de la llamada "expiación por la sombra", según la cual, por ejemplo, un siervo insultado por un liberto se venga en la sombra de este último (bibliografía de Bochholz, pág. 119; véase también Jakob Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, 4ta. ed., Leipzig, 1922, págs. 677 y sigs.) En la época del emperador Maximiliano, el castigo por haber "cortado" una sombra con una pala era muy grave. Un pasaje de "Conversaciones de sobremesa" de Lutero se refiere a ello (Pradel, pág. 14 y sigs.), lo mismo que un cuento de Hermann Kurtz, en *Erzählungen*, Stuttgart, 1858, Vol. I. Esta expiación por la sombra, tomada muy en serio, aparece en algunas tradiciones orientales, con un acento irónico sobre su falta de validez (citado por Pradel, *op. cit.*, pág. 23). En el Bahar Danush (Benfey, *Panchatantra*, I, 127), la sombra de un joven debe ser azotada debido a la queja de una doncella cuya imagen en el espejo él ha besado. Al rey Bocoris de Egipto, el juez más sabio de su época, se atribuye el famoso juicio que envió a una cortesana quejosa, de cuyos encantos un enamorado había gozado en un sueño, a que cobrase a la sombra, o a la imagen reflejada, el monto que debía pagarse en compensación (Plutarco, *Demetrio*, 27); Erwin Rohde, en *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3a. ed., Leipzig, 1914, 370, 1 [*sic*], ve en ello el modelo de juicio acerca de la sombra de un asno (cfr. Wieland, *Die Abderiten*; cfr. también Robert Reinick, *Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch*, Bielefeld, 1873.

su enemigo apuñalando su imagen o sombra en el corazón (Oldenberg, *Veda*, pág. 508 [véase nota 80]).[16]

Los pueblos primitivos poseen una plétora de tabús especiales vinculados con la sombra. Cuidan de no dejar que sus sombras caigan sobre ciertos objetos (en especial alimentos); temen incluso las sombras de otras personas (en particular las mujeres embarazadas, las suegras, etc.; véase Frazer, págs. 83 y sigs.); y se ocupan de que nadie pise sus sombras. En las Salomón, al este de Nueva Guinea, todo nativo que pisa la sombra del rey es castigado con la muerte (Rochholz, pág. 114). Lo mismo rige para Nueva Georgia (Pradel, pág. 21) y entre los kaffires (Frazer, pág. 83). Los pueblos primitivos también muestran un cuidado especial en no dejar que su sombra caiga sobre un cadáver o en su tumba, y por este motivo los funerales se realizaban muy a menudo por la noche (Frazer, pág. 80).

El significado de la muerte en todos estos casos se reduce al temor hacia la enfermedad u otro daño. Quien no proyecta sombra, muere; quien tiene una sombra reducida o débil, está enfermo, en tanto que una sombra bien delineada indica la recuperación (Pradel). Estas pruebas de salud se hacían en la práctica, y muchos pueblos llevan, inclusive en la actualidad, a los enfermos afuera, al sol, para atraer de vuelta sus almas agonizantes, y hacerlas incorporarse a sus sombras. Con la intención contraria, los habitantes de Amboyna [Amboina, Ambón] y Uliase, dos islas situadas en el Ecuador, nunca salen de su casa al mediodía, porque en esa ubicación su sombra desaparece y temen perder el alma junto con ella (Frazer, pág. 87). Aquí resultan pertinentes las ideas sobre las sombras cortas y largas, las reducidas y las alargadas, en que se basan los cuentos de hadas de Goethe [17] y Andersen, lo

[16] Para saludos y maldiciones aplicables a la sombra, véase Oldenberg, pág. 526, nota 4.

[17] Hay un cuento de América del sur narrado por Frazer (*op. cit.*, pág. 87) que exhibe una notable semejanza con el motivo de la sombra en el cuento de Goethe: "Los mangaianes [*sic*; Mangaia es una de las islas Cook, de Polinesia] hablan de un poderoso guerrero, Tukaitawa, cuya fuerza crece o disminuye con la longitud de su sombra". Por úl-

mismo que el poema de Stevenson-Dehmel. La creencia de que la salud y la fuerza de una persona aumentan con la longitud de su sombra (Frazer, págs. 86 y sigs.)[18] corresponde también aquí, al igual que la distinción de los zulús entre la larga sombra de una persona, que se convierte en un espíritu ancestral, y la corta, que permanece con el extinto.

A esta creencia se une otra superstición, vinculada con el renacimiento del padre en el hijo. Los salvajes que creen que el alma del padre o abuelo renace en el niño temen, según Frazer (pág. 88), una semejanza demasiado grande del niño con sus padres.[19] Si un niño se parece notablemente a su padre, este último deberá morir muy pronto, ya que el chico ha adoptado su imagen o silueta. Lo mismo rige en cuanto al nombre, que el primitivo considera como una parte esencial de la personalidad. En la cultura europea aún se conserva la creencia de que si dos descendientes de la misma familia llevan el mismo nombre, uno tiene que morir.[20] Aquí recordamos la misma "nomenfobia" en *William Wilson* de Poe, y también podemos entender, sobre la base de la "magia del nombre", la invocación de los espíritus por medio de la pronunciación de sus nombres.[21]

---

timo un héroe descubre el secreto del poder de Tukaitawa (el tema de Sansón), y lo mata al mediodía, cuando su sombra es ínfima.

[18] Así creen los bagandas del África Central, y los kaffires, de África del Sur. En Solothurn, la mayor o menor intensidad de la sombra se consideraba un criterio de salud (Walzel, introducción a las obras de Chamisso, *Deutsche Nationalliteratur*, Vol. CXLIX.)

[19] J. v. Negelein, "Ein Beitrag zum indischen Seelenwanderungsglauben", en *Arch. f. Rel.-Wiss.*, 1901. Véase también Frazer, "The Belief in Immortality and the Worship of the Dead", *Among the Aborigines of Australia*..., Londres, 1913, I, 92, 315, 417.

[20] Henne am Rhyn, *op. cit.*, pág. 187.

[21] Para impedir las costumbres mágicas, los judíos prohibieron la mención del nombre "Jehová". Véase Friedrich Giesebrecht, *Über die alttest. Schätzung des Götternamens* (*und ihre religionsgeschichtliche Grundlage*), Königsberg, 1901. Giesebrecht muestra que el nombre, la sombra y el alma son idénticos en las creencias populares (pág. 79), y explica que el nombre se convierte en un doble amenazador de la persona (pág. 94). En relación con el tabú de los nombres, cfr. Freud, "Totem und Tabu", *Ges. Schriften*, IX, y en relación con su efecto sobre nuestro inconsciente, cfr. Freud, "Zur Psychopathologie des Alltagslebens", *Ges. Schriften*, IV.

Según Freud, todos los objetos tabús tienen un carácter ambivalente, y en los conceptos sobre la sombra no faltan señales que así lo indiquen. Las ideas de renacimiento de la sombra paterna en el niño, que se acaba de indicar, condujo a las ya mencionadas ideas de la sombra como espíritu protector, que nace al mismo tiempo que el niño. Las nociones —aunque mucho menos difundidas— de la sombra como agente fecundador (Pradel, págs. 25 y sigs.) ofrecen un contraste directo con las ideas de la muerte en la superstición de la sombra. La imagen de la sombra de la muerte que rodea a la humanidad encuentra su expresión bíblica opuesta en la Anunciación, que promete a María, aunque virgen, un niño, porque δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει σοι ("el poder del Altísimo te abrumará", Lucas, 1,15 ["virtus Altissimi obumbrabit tibi", Luc. 1,35]).

Advertimos que San Agustín y otros autores patrísticos ven en la expresión ἐπισκιάσει el concepto de frialdad como contrario a la procreación sensual. Pradel cita en forma pertinente la expresión "Quédate tranquilo; no estás abrumado por el Santo Espíritu". Sobre esta base propone un mito tahitiano, según el cual la diosa Hina queda embarazada de la sombra de un árbol del pan que sacudió su padre Taaroa.[22] Los tabús de la sombra de la suegra, que cita Frazer, están destinados, como es evidente, a impedir semejante impregnación por medio de una sombra.[23] Así, por ejemplo, entre los nativos de Australia del sur hay motivos para divorcio cuando la sombra de un esposo cae por accidente sobre su suegra. En la India central existe un temor general a ser impregnado por una sombra, y las mujeres embarazadas evitan el contacto con la sombra de un hombre, ya que podría ha-

[22] Según Relisener, en *Zeitschrift d. Vereines f. Volksk.*, VIII, 128. cfr. Georg Waitz, *Anthropologie der Naturvölker*, VI, 624 y sigs., quien ve en esto el resabio de la antigua creencia tahitiana de que la luna, que se parece al fruto del árbol del pan, copula durante la luna nueva.

[23] Frazer, "The Belief...", págs. 83 y sigs. Lo que es más, el propio Frazer cree que las "evitaciones" en la relación de suegra y yerno pueden nacer del temor al incesto (pág. 85, nota 6). Freud ha ofrecido la confirmación y ampliación psicoanalítica de ese punto de vista (*Totem und Tabu*).

cer que su hijo se le pareciera (Frazer, "The Belief...", pág. 93). Cuando comparamos estas fantasías con la de la sombra que aumenta y disminuye, y con la correspondiente virilidad variable (el motivo de Sansón), resulta evidente la representación simbólica de la sombra como potencia masculina. A su vez, se vincula con la regeneración de uno en los descendientes, y por la misma causa con la fertilidad.

Parecido a "Anna", la balada de Lenau, el concepto de la fertilidad de la sombra es también la base de la ópera de Ricardo Strauss *La mujer sin sombra*. La ópera derivó de una fuente oriental, y Hugo von Hofmannsthal escribió el libreto. Se concentra en una princesa oriental [*sic*] cuyo padre ha incurrido en una tremenda culpa. La culpa puede expiarse (así lo profetiza a la princesa un halcón rojo, en el día de bodas de la joven), sólo si existe la perspectiva de que dé a luz un niño en el plazo de tres años, a contar desde el matrimonio. Los años pasan, pero el deseo de la princesa queda sin cumplirse, es una mujer sin sombra. Al final del tercer año reaparece el halcón rojo y concede una tregua de cinco días. En esta emergencia, la nodriza utiliza una treta: encuentra a un joven tintorero que ansía la bendición de un hijo, que le es negada por su pendenciera esposa. En correspondencia con una creencia corriente en las leyendas orientales, la nodriza pretende comprar la sombra de esa mujer —es decir, la fertilidad—, a cambio de costosos tesoros y de un amante rápida e ilusoriamente conjurado a partir de un manojo de paja. Desde el fuego del hogar, las voces de los niños no nacidos —que en forma de pececillos han sido introducidos mágicamente a través de la ventana y en la sartén— emiten un lamento de advertencia (reminiscente de un cuento de hadas de Grimm). La emperatriz siente una profunda simpatía humana por la pobre mujer, a quien no quiere privar de un destino que representa la esencia del deleite femenino. En ese momento de purificación espiritual, la envuelve una luz maravillosa, y el ansia de su corazón se convierte en realidad. Ella, la mujer sin sombra, que antes era trasparente como el cristal, proyecta de pronto una sombra, y Ricardo Strauss

hace que el coro místico de los niños no nacidos resuene desde altísimas esferas.

Así como casi todos los símbolos de buena suerte fueron en sus orígenes símbolos de fertilidad, también la sombra ha adquirido una significación de buena fortuna en ese sentido. Y aquí no sólo resulta pertinente el efecto curativo de la sombra de ciertos árboles (en especial en la Biblia), sino, ante todo, el papel de la sombra como guardiana del tesoro (cfr. Pradel); en verdad, inclusive como aumentadora de éste (además, en la práctica, la sombra funcionaba como señal de límites de propiedades). En el cuento de hadas indio de la hija del leñador, el espíritu que corteja a la pobre muchacha dice a su padre: "Dame tu hija; y entonces tu sombra crecerá, y tus tesoros se harán inmensos" (Rochholz, según la colección de cuentos de hadas del *Somadeva Bhatta*). Esto nos recuerda a Peter Schlemihl, al estudiante Balduino y a otros, quienes fueron recompensados con riquezas por la pérdida de sus sombras. Tienen la intención de usar estas riquezas para conquistar a la mujer amada, pero fracasan lamentablemente.

Tampoco los protagonistas de creaciones literarias parecidas tienen más éxito cuando el problema del doble adopta la forma de un intercambio de físicos (el motivo del Anfitrión); por ejemplo, en el cuento de Théophile Gautier *El intercambio de almas*. El interés especial de esta narración reside en que pone en primer plano el deseo de rejuvenecimiento. Octave, que cae en una prolongada enfermedad a consecuencia de su amor no correspondido por una esposa ajena, obtiene de su anciano médico el alma de su molesto rival, en la esperanza de conquistar de este modo una entrevista con la esposa. Pero ésta reconoce el engaño y se mantiene fría ante él. Su esposo desafía a Octave a duelo, y éste lo mata; pero atormentado por la conciencia, visita de nuevo al viejo médico, quien traslada entonces su propia alma al cuerpo del joven. A su vez, el alma de Octave desaparece en el cuerpo senil del doctor.

Estos motivos surgen con fuerza particular en la novela grotesca de Jules Renard *El doctor Lerne*, cuyo per-

sonaje principal se dedica a solucionar el problema en términos anatómicos y quirúrgicos, por inversión de la personalidad mediante un intercambio de cerebros. El anciano Lerne, quien ha sido rechazado por Emma, encarnación de la sexualidad, adopta el joven cuerpo de su sobrino, para ser amado por Emma tanto como ésta amaba al robusto joven. Pero su proyecto obtiene muy poco éxito, como en el cuento de Gautier. El duelo con el doble aparece aquí de esta manera: el "sobrino", ubicado mágicamente en el cuerpo de un toro, casi mata a su identidad física (con otro cerebro); se siente celoso porque dicha identidad abraza a Emma, la criatura de la sexualidad. Este paso extremo lo impide sólo la circunstancia de que el tío interrumpe el notable duelo entre el animal y el yo humano. En el momento crítico exclama: "¡Querido amigo, si haces eso te matarás tú mismo!"

En éstos, así como en varios otros desarrollos del motivo del doble, se pone un acento especial en el tema de la impotencia. En muchos casos se aduce ésta como motivo del intercambio físico y del rejuvenecimiento vinculado con él. En otros casos revela con facilidad esa tendencia; por ejemplo, en el cuento de Arthur Schnitzler, *El regreso de Casanova al hogar*. En esta historia, el envejecido protagonista compra una *nuit d'amour* a una hermosa y recatada joven; se la compra a su amante juvenil, quien en el exterior se parece a Casanova en su juventud.

En los círculos psicoanalíticos apareció desde muy temprano la idea de interpretar la falta de sombra de Schlemihl como impotencia [24], y el *Homunculus* de Hamer-

[24] Se han desarrollado muchas controversias en cuanto al significado de la sombra de Schlemihl, y la bibliografía respectiva es más bien amplia; cfr. Julius Schapler *Chamisso-Studien*, Arnsberg, 1969. Se afirmaba que la sombra era una representación alegórica de la patria, de una posición en la vida, la familia, la zona del hogar y la afiliación religiosa, las órdenes y títulos, el respeto humano, el talento social, etcétera; y en forma correspondiente, la pérdida de la sombra significaba la carencia de todas esas cosas. Aun en vida del autor, quien se mostró escéptico hacia todas estas interpretaciones, se dice que la sombra fue interpretada, con su consentimiento, como el honor exterior del individuo ([Karl Joseph] Simrock [*Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluss der Nordischen*], 4a. ed., Bonn, 1874, pág. 482). Pero

ling [1888] (Libro V) parece aludir a esta idea: "...Peter Schlemihl; el conocidísimo 'hombre' (¡el de peor situación!) sin sombra..." El cuento de Oscar Wilde, "El joven pescador y su alma" (en *La casa del granado*), coincidiría con el significado castrador de la pérdida de la sombra. El protagonista quiere librarse de su alma, que se interpone entre él y su amada sirena, y con un cuchillo corta su sombra. Su vida termina al cabo, como la de Dorian Gray, en el suicidio.

Ahora pasamos de significaciones tan distintas del doble y su sombra, en su sentido simbolístico-sexual tan evidente, al problema más amplio de la imagen construida por el espíritu guardián de uno, convertida en una conciencia perseguidora y torturante, y muy bien fundada en las tradiciones populares. Los folkloristas coinciden en destacar que la sombra es el coequivalente del alma humana. De este hecho derivamos, no sólo la particular preocupación por la sombra, sino también por todos los tabús referibles a ella, y por los temores supersticiosos de muerte después de pisarla, ya que la lesión, el daño o la pérdida del alma producen la muerte. Citamos a Tylor[25] acerca de la identificación de la sombra con el alma, entre los pueblos primitivos, incluidos los nativos más subdesarrollados de Tasmania:

---

esto en modo alguno impediría que tuviese otros significados inconscientes, de los cuales el propio Chamisso ofreció varios. Como nos recuerda la superstición popular, resulta de interés el siguiente comentario del autor. Se dice que lo hizo ante un amigo, pocas semanas antes de su muerte: "La gente ha preguntado tantas veces qué puede ser la sombra. En verdad, si me preguntase qué es mi sombra, diría que es mi falta de salud; mi falta de sombra es mi enfermedad". La cita es de Franz Kern, *Zu deutschen Dichtern*, Berlín, 1893, pág. 115. En el apartado final de este libro se verá con claridad hasta qué punto las interpretaciones sexualmente simbólicas pueden ser subsumidas bajo una comprensión psicológica más general. La impotencia y otras interpretaciones se citan en Sadger, "Psychiatrisch-Neurologisches in psychoanalytischer Beleuchtung", *Zentralblatt f. d. Gesamtgeb. d. Medizin*, 1908, núms. 7 y 8.

[25] Tylor, *Primitive Culture*, 3a. ed., Londres, 1891, I, págs. 423 y sigs.

De modo que el tasmanio usaba su término para referirse a la "sombra" con el significado simultáneo de "espíritu". Los algonquinos llamaban al alma de una persona "su sombra"; en lenguaje quiché, *nahib* sirve para "sombra, alma"; en arawak *neja* significa "sombra, alma, imagen"; los abipones tenían una sola palabra, *loákal*, para "sombra, alma, eco, imagen"... Los basutos no sólo llaman al espíritu que amenaza después de la muerte, el *seriti*, o "sombra", sino que creen que cuando alguien camina por la orilla del río, un cocodrilo se apodera de su sombra en el agua y se la lleva hacia abajo. Y en el Viejo Calabar encontramos la misma identificación del espíritu con la sombra, cuya pérdida es muy peligrosa para uno.[26]

Según Frazer, ciertos nativos de Australia suponen también la existencia, aparte del alma localizada en el corazón (*ngai*), de un alma vinculada de manera muy estrecha a la sombra (*choi*).[27] Entre los massim de la Nueva Guinea británica, el espíritu, o alma de una persona muerta, se llama *arugo*, cuyo significado equivale al de "sombra" o "reflejo".[28] Los kai de la Nueva Guinea holandesa consideran que su alma, o parte de ella, se encuentra en sus reflejos y sombras; por lo tanto, cuidan de no pisar sus sombras.[29] En Melanesia del norte, la palabra *nio*, o *niono*, significa a la vez sombra y alma.[30] Entre los isleños de las Fidji, el término que designa a "sombra" es *yaloyalo*, duplicación de la palabra que se refiere a "alma", *yalo*.[31] A la vez que señala que los nativos de las islas del Estrecho de Torres utilizan la palabra que designa a espíritu, *mari*, al mismo tiempo para "sombra" o "imagen", Frazer piensa que muchos pueblos incivilizados derivaron su denominación del alma humana de la observación de las sombras o reflejos del cuerpo en el agua.[32]

Una serie de otras investigaciones folklóricas mostró, sin lugar a dudas, que el hombre primitivo consideraba a su misterioso doble, su alma, como un verdadero ser espiritual:

[26] Adolf Bastian, *Vorstellungen von der Seele*, págs. 9 y sigs. [?].
[27] Frazer, "The Belief in Immortality...", pág. 129.
[28] *Ibid.*, pág. 207.
[29] *Ibid.*, pág. 267.
[30] *Ibid.*, pág. 395.
[31] *Ibid.*, pág. 412.
[32] *Ibid.*, pág. 173.

Era natural que el hombre de los Camerún se refiriese a su sombra cuando decía: "Puedo ver mi alma todos los días; no hago más que ponerme hacia el sol" (Mansfeld). Y lo mismo dice Spieht acerca del pueblo de Ewe: "El alma de la persona puede verse en su sombra". J. Warnek, sobre los batak: "Creen que sus sombras encarnan su alma". Klamroth, sobre los saramos: "La sombra que proyecta una persona viva se convierte en un *kungu* (espíritu) al unir el alma de los difuntos; pues el alma (*mayo*; en términos anatómicos, también 'corazón') se desintegra, pero la sombra no se desintegra". Guttmann, sobre los negros de Jagga: "Lo que queda de los muertos, y desciende al reino de los muertos, es su sombra, *kirische*. Ésta no es una simple figura de lenguaje para designar a la personalidad despojada del cuerpo por la muerte, sino que más bien representa, en términos muy literales, la sombra de la persona, proyectada sobre la tierra por el sol. El mismo concepto se encuentra entre los salish y dénés, en el Lejano Oeste de Canadá".[33]

Los isleños de las Fidji creen que todas las personas tienen dos almas: una oscura, que existe en su sombra y va al Hades, y una luminosa, que existe en su reflejo sobre la superficie del agua o el espejo, y que permanece cerca de su lugar de muerte.[34] Gracias a este significado de la sombra, pueden entenderse bastante bien los numerosos preceptos y prohibiciones (tabús) vinculados con ella.

Si preguntamos cómo ocurrió que la sombra fuese equiparada con el alma, las concepciones de los pueblos primitivos que vivían con la naturaleza —así como los puntos de vista de los antiguos pueblos civilizados— resultan útiles para obtener una respuesta: la de que el concepto primordial del alma, como lo dice Negelein, era un "monismo primitivo" en el cual *el alma figuraba como un análogo de la forma del cuerpo*. De manera que la sombra, inseparable de la persona, se convierte en una de las

[33] Citado según G. [Gerhard] Heinzelmann, *Animismus und Religion...*, [Gütersloh], 1913, págs. 18 y sigs.

[34] Frazer, "The Belief in Immortality...", pág. 411. Conceptos similares sobre la existencia de dos almas entre los groenlandeses y los algonquinos son comunicados por Paul Radestock, *Schlaf und Traum*, Leipzig, 1878 [1879], pág. 252, nota 2. Los tamis de la Nueva Guinea alemana también distinguen entre un alma larga, móvil, identificada con la sombra, y una breve, que abandona el cuerpo sólo en el momento de la muerte (Frazer, "The Belief...", pág. 291.)

primeras "encarnaciones" del alma humana, "mucho antes que el primer hombre viese su reflejo en un espejo" (Negelein). La creencia de los pueblos primitivos de todo el mundo en el alma humana, como copia exacta del cuerpo, perceptible primero en la sombra[35], fue también el concepto primitivo del alma que tenían los antiguos pueblos civilizados. Erwin Rohde, tal vez el observador más sensible de la creencia del alma, y de su culto en Grecia, dice: "La creencia en la psique es la más antigua y la primerísima hipótesis por medio de la cual se explicaban las apariciones de los sueños, del desvanecimiento y de la visión extática, suponiendo en todas estas oscuras acciones la presencia de un agente físico. Ya en Homero podemos percibir el trayecto a lo largo del cual la psique se evapora y se convierte en una simple abstracción".[36] "Según la concepción homérica, el hombre tiene una doble existencia: en su presencia perceptible y en su imagen invisible, que sólo la muerte libera. Esto, y no otra cosa, es su psique. En el ser humano viviente, lleno por entero de su alma, habita, como un invitado extraño, *un doble más débil*, su yo distinto de su psique... cuyo reino es el mundo de los sueños. Cuando el otro yo duerme, inconsciente de sí, el doble está despierto y activo."[37] "Ese

[35] Los melanesios del norte, más bien subdesarrollados, entre quienes los términos de "alma" y "sombra" se forman con la misma raíz lingüística (véase más arriba), "piensan que el alma es como el hombre mismo" (Frazer, "The Belief...", pág. 395); y "los hombres de Fidji se imaginaron el alma humana como una miniatura del hombre mismo" (*ibid.*, pág. 412).

[36] Erwin Rohde, *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 3a. ed., Tubinga, 1903, 1, 6 y sigs., y 46. Materiales similares sobre los groenlandeses y otros pueblos pueden encontrarse en Radestock, *op. cit.*, cap. 1 y sus anotaciones.

[37] Cfr. el concepto homérico del alma como sombra (εἴδωλον) de la persona otrora viviente (*Iliada* XXIII, 104; *Odisea* X, 495; y XI, 207). Aquiles, a quien el asesinado Patroclo se le aparece en un sueño, exclama: "¡Oh dioses, entonces existe en verdad, dentro de los portales del Hades, una psique y una sombra de hombre!" Véase también Edmund Spiess, *Entwicklungsgeschichte der Vorstellungen vom Zustande nach dem Tode*, Jena, 1877, pág. 283. Según Spiess, después de la muerte, la ψυχή, el alma, idéntica al espíritu, se convierte en un εἴδωλον, es decir, una sombra, y una imagen del sueño (*Odisea*, XI, 222).

eidolon y segundo yo, que duplica al yo visible, tiene en sus comienzos el mismo significado que el *genius* de los romanos, el *fravauli* de los persas y el *Ka* de los egipcios." También en Egipto la sombra era la forma más antigua del alma (Negelein, según Maspero); y según Moret[38], existían términos alternos para designar el alma, el doble (*Ka*), imagen, sombra y nombre.[39] Spiess se remite a una copiosa bibliografía y también apoya la creencia de los salvajes en la existencia permanente de un alma parecida a una sombra, después de la muerte (pág. 172 [véase nota 37]); y también él cita el significado de la expresión hebrea "Refaim" para lo que queda del hombre después de la muerte: "Los fatigados o los débiles, es decir, las sombras, los habitantes del mundo inferior, nombre análogo al término griego" (pág. 422).

Por consiguiente, la creencia más primitiva del alma se vincula con la muerte, como lo mostró Spiess en el caso de los pueblos civilizados, y como Frazer ("The Belief...") lo indicó, en especial, en lo referente a los salvajes más subdesarrollados. El primer concepto del alma entre los primitivos, significativo para todo el desarrollo de la historia humana, es el de los espíritus de los muertos imaginados, en la mayoría de los casos, como sombras, tal como inclusive hoy hablamos del "reino de las sombras" de los difuntos.

Como las almas de los muertos son sombras, ellos mismos no las proyectan, situación que los persas, por ejemplo, afirmaban de manera directa en relación con los devueltos a la vida.[40] En verdad, según varios autores, se

[38] Alexandre Moret, *Annales du Musée Guimet*, Paris, 1902, Parte 14, pág. 33.

[39] También la práctica de embalsamar a los muertos, en particular entre los egipcios (pero también en otras partes, véase Spiess, *op. cit.*, págs. 182 y sigs.; y Frazer, *op. cit.*, págs. 140 y sigs.), así como la costumbre de dejar regalos en la tumba (alimentos y fuego para las almas), señalan el hecho de que al comienzo se imaginaba que el alma era muy material e igual al cuerpo.

[40] Spiess, *op. cit.*, pág. 266. En *El purgatorio* del Dante, las "sombras" tampoco proyectan sombras. Rohde dice, acerca de la inmortalidad de estas almas: "Casi tienen tan poca vida como la imagen de la persona viviente en el espejo".

dice que la observación de que el cadáver ya no proyecta sombra respaldó la suposición de que el alma se había escapado con ésta.[41] De tal modo, la sagrada región arcádica de Likaion, en la cual existe una falta total de sombras, era considerada el reino de los iniciados en la muerte.[42] Según Pausanias, *Descripción de Grecia* (VIII, 38, 6), el ingreso a esa región estaba negado al género humano, y quien trasgredía la ley, por fuerza tenía que morir en el lapso de un año. Así, pues, como en casi todas las ideas supersticiosas citadas, la falta de sombra indica la muerte inminente. De tal modo, según Rochholz (pág. 19), en el abaton licaico, "el daimon protector retrocede ante el intruso consagrado, y lo abandona a los terrores de la muerte".[43]

No sólo las almas, tampoco los espíritus, elfos[44], daimones, fantasmas y magos[45] estrechamente vinculados con ellos tienen sombra, porque en su origen son sombras por sí mismos, es decir, almas. Por ese motivo, los espíritus y los elfos, considerados como carentes de sombras por los nativos de Nueva Zelandia, no aceptan nada que se les ofrezca, salvo la sombra.[46] A la dama de alta cuna se la reconoce por el hecho de que no proyecta sombra, porque es un espíritu. El diablo, según una creencia rusa (Gaster), tampoco tiene sombra porque es un espíritu ma-

[41] Negelein, *op. cit.*; Herbert Spencer, *Prinzipien der Soziologie*, traducido al alemán por B. Vetter, Stuttgart 1877-1897, II, 426.

[42] [Friedrich Gottlob] Welker, *Kleine Schriften* [Bonn, 1844-1867], III, 161, se refiere a la creencia de los pitagóricos, quienes tomaban en términos literales la locución "librarse de la propia sombra". En consonancia con su punto de vista, el alma del muerto no proyecta sombra. En Arcadia ésta era una expresión eufemística para referirse a la muerte. (Cfr. nuestro "unschatten"), y sólo más tarde se tomó la expresión en términos literales. Respecto de las diversas ideas de esta falta de sombra en los cultos, cfr. W. H. Roscher, "Die Schattenlosigkeit des Zeus Abatos auf dem Lykaion", en *Fleckeisens Jahrbuch für klassisches Altertum*, CXLV, 1892, así como la bibliografía allí citada, en especial Karl Otfried Müller, *Die Dorier*, Breslau, 1824, I, 308.

[43] En punto de los sacrificios humanos realizados en el lugar sagrado licaico, véase Negelein, *op. cit.*

[44] [Rochholz, *op. cit.*, pág. 75.]

[45] Negelein, *op. cit.*

[46] Waitz, *op. cit.*, págs. 297, 300.

ligno, y por tal motivo se muestra tan ansioso de las sombras humanas (cfr. el pacto de Schlemihl, Balduino y otros). Quien ha caído bajo la influencia del demonio, no proyecta sombra (Pradel). Las numerosas leyendas en que se burla al diablo y no se entrega la recompensa, sino "sólo" la sombra, en lugar del alma que le correspondía [47], parecen representar una reacción demasiado seria contra la pérdida de una sombra. En sus orígenes —como lo demuestran Schlemihl y sus sucesores—, es posible que en este caso el género humano haya sido el engañado, ya que el hombre subestimaba a la sombra, cuyo valor el demonio conocía. [48] Con abundantes materiales folklóricos de pueblos civilizados, Negelein mostró que "las ideas y costumbres supersticiosas que derivan de la *imagen del espejo* se parecen, en todas sus principales características, a las producidas por la imagen de la sombra". También se

[47] Véase Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie*, 4ª ed., Berlín, 1875-1878, págs. 855, 976, y la nota de la pág. 302; Karl Victor Müllenhoff, *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg*, Kiel, 1845 [?], págs. 554 y sigs. Sobre la leyenda española del demonio de Salamanca, que Theodor Körner trató en una novela, cfr. las fuentes en Bochholz, *op. cit.*, pág. 119; el poema mismo figura en *Deutsche Nationalliteratur*, CLII, 200. En Salamanca, el demonio daba instrucción a siete discípulos, de los cuales el último debía pagar con su alma. Pero una vez señaló su sombra con la observación de que sería la última en salir de la habitación. El demonio se apoderó de la sombra, y el discípulo quedó sin sombra y desdichado para el resto de su vida.

[48] Esto lo demuestran las tradiciones en que el demonio estipula en forma directa que la sombra debe ser el pago de su ayuda —(véase, por ejemplo, Konrad Maurer, *Isländische Sagen* [*Isländische Volkssagen der Gegenwart*...], Leipzig, 1860, pág. 121)—, en que una persona a quien el diablo engañó de alguna manera debe quedar sin sombra por lo que le resta de vida (véase Müllenhoff, *op. cit.*, págs. 454 y sigs.; Grimm, *Deutsche Mythologie*, pág. 976). La tradición citada por Bochholz (pág. 119) es interesante, y según ella un conde Villano, que había entregado su sombra al demonio, aprendió de éste el arte de rejuvenecer a los ancianos (el motivo del rejuvenecimiento) y quiso aplicarlo a sí mismo. Por lo tanto, en la ancianidad se hizo matar, cortar en pedazos, y los trozos se colocaron en un vidrio que fue cubierto de estiércol de caballo. Pero esto se descubrió en forma prematura, y el niño, aún no desarrollado por completo, fue quemado (acerca de este tema, cfr. el ensayo de Herbert Silberer, "Homunculus", *Imago*, III, 1914, 37-39).

destacan en este sentido la aprensión respecto de la muerte y la desdicha. En los territorios alemanes existe la prohibición de colocar al cadáver delante de un espejo, o de mirarlo en un espejo; pues entonces aparecen dos cadáveres, y el segundo presagia un segundo incidente de muerte.[49] Según una superstición dálmata, que también se puede encontrar en Oldenburg, quien se ve en un espejo morirá si hay un cadáver en la casa.[50]

La aplicabilidad general de este temor resulta evidente por la frecuencia de su medida contraria, que exige que los espejos sean cubiertos para que el alma de la persona fallecida no permanezca en la casa. Esta costumbre se practica hoy en Alemania y Francia, y entre los judíos, lituanos y otros.[51] Como se considera que el alma de la persona fallecida está en el espejo, puede resultar visible en él, en ciertas circunstancias. En Silesia se dice que a la medianoche de la víspera de Año Nuevo, si se toman dos luces encendidas delante de un espejo y se pronuncia el nombre de una persona difunta, ésta aparecerá en el espejo.[52] En Francia se afirma que el reflejo de uno puede entreverse en un espejo, ya que aparece a la hora de la muerte, si antes, en vísperas de Epifanía, se lleva a cabo cierta ceremonia.[53]

Estas ideas se vinculan con la prohibición de mirarse al espejo de noche. Si se hace así, se pierde la propia imagen, es decir, el alma. Por lo tanto, la muerte es una consecuencia necesaria[54], idea basada, en Prusia Oriental, en

[49] Wuttke, *op. cit.*, págs. 435 y sigs.

[50] Karl Haberland, "Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker", *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, XIII, 1882, 324-347. Cfr. también Riess, *Rhein. Mus.*, 1894, LIX, 185.

[51] Haberland, *op. cit.*, pág. 344. Según Frazer, *op. cit.*, pág. 95, esto también ocurre en Bélgica, Inglaterra, Escocia, Madagascar, y entre los judíos de Crimea y los mahometanos de Bombay. El razonamiento es que el alma del sobreviviente, reflejada en el espejo, puede ser arrebatada por el espíritu de la persona muerta que permanece en la casa.

[52] Haberland, *op. cit.*

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*, págs. 341 y sigs., según *Deutsche Mythologie*, de Grimm, apéndice, *Deutscher Aberglaube* núm. 104; Friedrich Wilhelm Panzer, *Beiträge zur deutschen Mythologie; Studien zur germanischen Sagen-*

la creencia de que en tales casos aparece detrás de uno el reflejo del demonio. Si, en rigor, alguien advierte el reflejo de otro rostro al lado del propio, pronto morirá.[55] Por motivos similares, es desastroso que las personas enfermas y asténicas vean sus reflejos[56], en especial según una creencia bohemia.[57] En toda Alemania, se considera que la caída o rotura de un espejo es una señal de muerte[58], aunque junto a eso, como compensación eufemística, existe la perspectiva de siete años de desgracia.[59] Además, quien sea el último en verse en un espejo roto debe morir[60] o sufrir siete años de congoja.[61] Si hay trece personas sentadas juntas, morirá quien se haya sentado frente a un espejo.[62] Para obtener protección contra las misteriosas fuerzas del espejo, en ciertas regiones se refleja a un gato en un buen espejo.[63] También se adoptan precauciones para impedir que los niños pequeños se miren en un espejo. Estas precauciones son el resultado del temor del reflejo propio, que somete al doble de uno a todo tipo de daños[64]; y si no se protege al niño éste se volverá orgulloso y frívolo, o bien enfermará y morirá.[65]

Según Negelein, la convicción de que el espejo revela aspectos ocultos se basa en la creencia en un doble. Esta referencia incluye, ante todo, el empleo mágico del espejo para discernir el futuro. De tal manera, en Olden-

---

geschichte, Munich, 1910, II, 298; Ludwig Strackerjan, *Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg*, 2da. ed., Oldenburg, 1909, I, 262; Wolff-Mannhardt, I, 243; IV, 147 [?]; J. N. Ritter von Alpenburg, *Mythen und Sagen Tirols*, Zurich, 1857, pág. 252; Wuttke, *op. cit.*, pág. 205.

[55] Wuttke, *op. cit.*, pág. 230.

[56] Negelein, *op. cit.*

[57] Haberland, *op. cit.*; Frazer, *op. cit.*, pág. 95.

[58] Haberland, *op. cit.*

[59] Wuttke, *op. cit.*, pág. 198.

[60] *Ibid.*, pág. 404.

[61] *Ibid.*, pág. 198.

[62] Haberland, *op. cit.*

[63] Negelein, *op. cit.*

[64] *Ibid.*

[65] Wuttke, *op. cit.*, págs. 368 y sigs., véase también *Demócrito*, de Weber, IV, 46.

burg, por ejemplo, se dice que se puede ver el futuro en un espejo si se ubica uno delante de él, a medianoche, con dos luces encendidas, lo observa con atención y pronuncia tres veces su propio nombre. En vinculación con las costumbres que hemos citado, resulta claro aquí que por "futuro" se entiende "si" y no "que"; es decir, que lo que tiene primordial interés para el individuo es su propio plazo de vida. En contraste, la importancia del espejo como profeta del amor disminuye, aunque una muchacha, cuando practica costumbres similares, por lo general ve a su "predestinado" (equivalente, para ella, a "el futuro").[66] Pero las jóvenes vanas ven el rostro del demonio cuando miran el espejo por la noche[67], y si rompen un espejo, creen que no se casarán durante siete años.

Omitiremos las aplicaciones mágicas y mánticas de los reflejos del espejo y del agua (comunicadas por Negelein y Haberland [véase nota 50]) y pasaremos en forma directa a su origen entre los pueblos primitivos.[68] Los salvajes creen que el alma se encarna en la imagen reproducida por el vidrio, el agua, el retrato o una sombra.[69] Esta creencia se vincula con los numerosos tabús vinculados con tales objetos.[70] En una tribu de la India Holandesa, los niños adolescentes no deben mirar un espejo porque se considera que los despojará de su belleza y pro-

[66] Wuttke, *op. cit.*, págs. 229 y sigs., 234; Haberland, *op. cit.* E. T. A. Hoffmann también usó en repetidas ocasiones esta creencia popular, en sus escritos; véase K. Olbrich, "Hoffmann und der deutsche Volksaberglaube", en *Mitteilungen der Gesellschaft für Schlesische Volkskunde*, 1900. F. S. Krauss, en "Urquell", trata de la superstición del espejo vinculada con las "noches de Andreas".

[67] Negelein, *op. cit.*

[68] Cfr. el ensayo sobre "Spiegelzauber", por G. Róheim, *Imago*, V, 1917-1919, 63-120, que se basa en abundantes materiales folklóricos; cfr. también su libro del mismo título, en *Internationale Psychoanalytische Bibliothek*.

[69] Thomas Williams, quien vivió entre los isleños de las Fidji, narra la siguiente historia, característica del significado psíquico de la imagen del espejo: "Una vez coloqué a un nativo bien parecido, de repente, ante un espejo. Se mostró encantado. 'Ahora —dijo con suavidad—, puedo ver el mundo de los espíritus'" (según Frazer, "The Belief...", pág. 412).

[70] Frazer, "The Belief...", págs. 92 y sigs.

vocará fealdad.[71] Los zulús no miran en un pantano sucio, ya que no proyecta reflejos. Creen que un monstruo que mora en él se ha apoderado del reflejo, de modo que deben morir. Cuando alguien muere entre los basutos sin una causa evidente, creen que un cocodrilo ha sumergido su reflejo.

El temor —que tiene la misma base— al propio retrato en fotografía, se encuentra en todo el mundo, según Frazer.[72] Está presente entre los esquimales, los indios americanos y las tribus del África Central, así como en Asia, Indias Orientales y Europa. Como estos pueblos visualizan el alma de la persona en su imagen, temen que el poseedor extranjero de dicha imagen pueda provocar un efecto pernicioso o mortífero sobre ella. En rigor, muchos salvajes creen que la muerte es inminente si se les toma una foto, o ésta se encuentra en poder de un extraño. Frazer relata deliciosas historias sobre el temor de los salvajes a las fotografías, como lo hace, en fecha más reciente, el misionero Leuschner entre los yao de China meridional.[73] Este temor a la propia imagen, debido a la creencia en el alma, se superpone a todas las representaciones figurativas. Meinhof dice: "Una representación plástica de un ser humano puede perturbar en enorme medida al africano; y ha ocurrido que la obra de arte tuviese que ser destruida para tranquilizar a la persona excitada" [en la mayor parte del África Occidental, las artes plásticas

[71] *Ibid.*, pág. 93. Kleist, quien trata el problema del doble en *Amphytrion*, ofrece la base psicológica de esta superstición en sus observaciones "Sobre el teatro de títeres". Habla allí de un joven bello y bien educado, quien, para imitar la postura del "niño que extrae una espina de una pata", comenzó a ubicarse durante todo el día delante del espejo; y sus encantos lo abandonaron en forma continuada, uno tras otro... y cuando pasó un año, ya no podía descubrirse en él huella alguna de hermosura. Cfr., aquí, la leyenda de Entélidas y el personaje novelístico favorito de Dorian Gray; [véanse págs. 49, 109, 110].

[72] Frazer, "The Belief...", págs. 96-100.

[73] Leuschner, *Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft zu Jena*, 1913. Respecto de materiales similares sobre el archipiélago malayo, cfr. *Zeitschrift für Ethnologie*, XXII, 494 y sigs. Según [Carl] Meinhof, *Afrikanische Religionen*, Berlín, 1912, el registro de la voz en el fonógrafo también tropieza con dificultades similares.

adoptan *casi siempre* la forma de seres humanos]. Warneck informa sobre los waschambas, que no quieren permanecer a solas con las fotografías de seres humanos que los misioneros han puesto en su habitación; temen que las fotos cobren vida y se acerquen a ellos.[74]

Una superstición alemana afirma que no se puede permitir que nadie pinte el retrato de uno[75]; de lo contrario, uno morirá.[76] Frazer encontró la misma creencia en Grecia, Rusia y Albania, y ofrece pruebas acerca de sus huellas en la moderna Inglaterra y Escocia.[77]

En las civilizaciones antiguas también encontramos ideas correspondientes a las supersticiones que hemos citado. Entre los indios y griegos hallamos, por ejemplo, la regla de no mirar el propio reflejo del agua[78], ya que esta acción pronto producirá la muerte.[79] "Cuando ya no se puede ver el eidolon en un espejo, ello es señal de muerte."[80] Además, los griegos consideraban señal de muerte que uno sueñe que ha visto su reflejo en el agua.[81] De la misma manera, la creencia germánica atribuía un significado tanatóptico al reflejo del agua. Pero si el mismo fenómeno en un sueño se interpreta como señal de larga vida, no sólo lo recogeremos como un objetivo contrario, sino que además lo relacionaremos con el significado de los sueños con el agua, en la medida en que tienen relación con el nacimiento.[82]

Aquí se establece con suma facilidad una relación con las interesantes tradiciones mitológicas que demuestran la creencia en el efecto fecundador que se atribuye a la

[74] Warneck, *Lebenskräfte des Evangeliums*, 1908, pág. 30, nota 3.
[75] Wuttke, *op. cit.*, pág. 289.
[76] J. A. E. Köhler, *Volksbrauch, Aberglauben... im Voigtlande*, Leipzig, 1867, pág. 423.
[77] En la superstición rusa, la imagen del espejo de una persona se vincula con su ser más íntimo (Spencer [Vetter], *op. cit.*, pág. 426).
[78] Frazer, "The Belief...", pág. 94.
[79] Ludwig Preller, *Griechische Mythologie*, 4ª ed., Berlín, 1894, I, 598.
[80] Hermann Oldenberg, *Die Religion der Veda*, 2ª ed., Stuttgart, 1917, pág. 527.
[81] Frazer, "The Belief...", pág. 94.
[82] Haberland, *op. cit.*

sombra, también en las supersticiones del espejo [83], y ante todo el mito de Dionisio y los misterios con él vinculados. Su madre, Perséfona, se había mirado en un espejo antes de dar a luz a Zagreo [84], hecho que Negelein interpreta como "concepción por la coefectividad de la personalidad y el doble". Como sabemos, Zagreo, al renacer como Dionisio, fue llevado en el muslo de Zeus, como compensación, por decirlo así, por su primera concepción femenina. También en esta historia del renacimiento participa un espejo. El polimorfo Zagreo se veía como toro en un espejo construido por Hefaistos, cuando los titanes enviados por Hera, su enemiga, vinieron y lo desgarraron a pesar de su metamorfosis. Sólo se salvó su corazón, del cual Dionisio nació en la forma antes mencionada, con la ayuda de Semele. [85] Pero Proclo informa acerca de otro mito genetliaco más importante, relacionado con Dionisio: se dice que se miró en el espejo forjado por Hefaistos, y, *extraviado por esta imagen*, creó todas las cosas.[86] Esta idea griega posterior de la creación del mundo material tiene su arquetipo en la cosmogonía india, que entendía que el reflejo de la esencia primitiva era la base del mundo material, y se continuó en las doctrinas neoplatónicas y gnósticas. De tal modo, los gnósticos afirmaban que Adán había perdido su naturaleza y vida por mirar en un espejo y enamorarse de su propio reflejo. [87]

El efecto dañino de la contemplación del propio reflejo en un espejo está representado con claridad por la

[83] Lo que sigue está tomado de Haberland, *op. cit.*, págs. 328 y sigs. La creencias antiguas relatadas por Aristóteles y Plinio, de que un espejo al que mira una mujer durante su menstruación queda manchado, sólo puede citarse aquí de pasada. En Mecklenburgo y Silesia se cubren los espejos, como en el caso de una muerte, también cuando hay una mujer parturienta en la casa, en apariencia para proteger al niño, en el útero, de todo encantamiento.

[84] Georg Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 3ra. ed., Leipzig y Darmstadt, 1836-1843, IV, 196.

[85] Wolfgang Menzel, *Die vorchristliche Unsterblichkeitslehre*, Leipzig, 1870 [1869], II, 66.

[86] Menzel, *op. cit.*; Creuzer, *op. cit.*, IV, 129.

[87] Menzel, *op. cit.*, pág. 68.

leyenda de Entélidas, según la relata Plutarco.[88] Entélidas, complacido por su reflejo en el agua, enfermó de su propio mal de ojo y perdió su belleza al recuperar la salud.

La conocida fábula de Narciso, en la versión tardía que nos ha sido trasmitida, combina, en una síntesis única, los dos aspectos de la creencia: el ruinoso y el erótico. Ovidio relata que durante el nacimiento de Narciso, al vidente Tiresias se le preguntó si el niño podía esperar una larga vida. La respuesta fue que sí, siempre que no se viese a sí mismo.[89] Pero en una ocasión, Narciso, por igual indiferente a los jóvenes y las doncellas, se vio en el agua y se enamoró tanto del hermoso joven tan espléndidamente reflejado, que el ansia por esa imagen le provocó la muerte. Según una leyenda posterior, Narciso se mató después de haber quedado extasiado por su reflejo; y aun en el mundo inferior veía su imagen en la Estigia. Según una concepción posterior aun, y racionalista, de Pausanias[90], Narciso se volvió inconsolable después de la muerte de su hermana melliza, quien se le parecía por entero en vestimenta y aspecto, hasta que vio su propio reflejo; y aunque sabía que sólo veía su sombra, siguió experimentando cierto alivio de la pena de su afecto.[91] Y si bien sabemos que el interrogatorio de Tiresias y otros elementos[92] son un bordado poético posterior de la leyenda primitiva, aun así nos parece indudable que al comienzo la fábula, como lo piensa Frazer[93], fue nada más que una expresión poética de la superstición de que el joven mu-

[88] *Moralia*, *quest. conv.*, V, 7, 3.

[89] *Metamorfosis*, III, 342 y sigs.

[90] Pausanias, 9, 31, 6.

[91] Una contrapartida cómica de esto lo ofrece la narración de Kamchatka, del tonto dios Kutka, a quien el ratón le juega una mala pasada pintándole, mientras duerme, el rostro de una mujer. Cuando lo ve en el agua, se enamora de sí mismo (Tylor, *op. cit.*, pág. 104). Cfr. la idea parecida, de Hebbel [pág. 24, nota 24].

[92] Es decir, la unión de Narciso con su yo, que, no escuchado por el recatado joven, se consume de pena hasta que "vox tantum atque ossa supersunt" ["sólo sobreviven la voz de ella y sus huesos" (¿lineamientos?)]. Como castigo por este amor rechazado, el poeta hace que el joven caiga en un torturante amor hacia sí mismo.

[93] Frazer, "The Belief...", pág. 94.

rió después de ver su reflejo (su doble) en el agua. Ni es seguro que el hecho de que se enamorase de su propia imagen —cosa que en fin de cuentas es la esencia de la leyenda de Narciso— se convirtiera en una explicación sólo después, cuando ya no se conocía el significado primitivo.

V

EL NARCISISMO Y EL DOBLE

> Es el fantasma de nuestro propio yo, íntima relación con nuestro espíritu, y su profundo efecto sobre éste nos arroja al Infierno o nos transporta al Cielo.
>
> E. T. A. HOFFMANN

El psicoanálisis no puede considerar como un simple accidente el hecho de que la significación de muerte del doble aparezca en estrecha vinculación con su significado narcisista, como también se señala en otra parte en la leyenda griega. Nuestra razón para no sentirnos satisfechos con la exposición de Frazer reside en el hecho de que su explicación de la fábula de Narciso sólo traslada el problema al interrogante acerca del origen y significación de las ideas supersticiosas subyacentes. Si aceptamos la base de la suposición de Frazer, y buscamos primero una explicación de por qué la idea de la muerte en la leyenda de Narciso, vinculada con la visión del doble, habría debido ser encubierta en especial por el tema del amor a sí mismo [1], nos vemos obligados, a continuación, a pensar en la tendencia, en general eficaz, a excluir, con especial empecinamiento, la idea de la muerte, que resulta en alto grado penosa para nuestra autoestima. A esta tendencia corresponden las frecuentes ideas-sustitutos eufemísticas, que en la superstición se superponen poco a poco al significado de muerte primitivo. En el mito de los Hados, en las formas modificadas en que la diosa del amor ocupa el lugar de la diosa de la muerte, Freud mostró que esta tendencia apunta a establecer un equivalente tan distante

[1] Friedrich Wieseler, *Narkissos*, Gottinga, 1856, concibe a Narciso como un maligno espíritu de muerte (págs. 76 y sigs.), pero también relaciona el mito con el egoísmo frío (págs. 37, 74).

y agradable como resulte posible, siendo la razón un comprensible esfuerzo de compensación.[2] Pero este desarrollo del motivo no es caprichoso. Sólo se refiere a una antigua identidad primitiva de las dos figuras. Esta identidad se basa de manera consciente en el dominio de la muerte por una nueva procreación, y encuentra su más hondo cimiento en la relación con la madre.

Que el significado de muerte del doble también tiende a ser reemplazado por el significado de amor, puede verse en tradiciones manifiestamente tardías, secundarias y aisladas. Según estas tradiciones, las muchachas son capaces de ver a sus enamorados en el espejo, en las mismas condiciones en que también se les revela la muerte o el infortunio.[3] Y en la concepción de que esto no rige para las jóvenes vanas, podemos reconocer una referencia al narcisismo, que se interpone en la elección del objeto de amor. De la misma manera, en la leyenda de Narciso hay una versión tardía, pero válida en términos psicológicos, que informa que el hermoso joven pensó que veía a su amada hermana melliza (su novia) en el agua. Además de este enamoramiento claramente narcisista, el significado de muerte también tiene tanta validez, que la estrecha vinculación y profunda relación de ambos complejos queda despojada de toda duda.

Por su naturaleza, el significado de Narciso no es ajeno al motivo del doble, que exhibe significados del espíritu y de muerte en el material folklórico. Esta observación surge, no sólo de las tradiciones mitológicas citadas, de creación por autorreflejo, sino, ante todo, por los tratamientos literarios que hacen que el tema de Narciso aparezca en primer plano, junto con el problema de la muerte, ya sea de modo directo o en deformación patológica.

Al lado del temor y el odio al doble, el enamoramiento

[2] S. Freud, "Das Motiv der Kästchenwahl", *Imago*, II, 1913, 257-266; [*Gesammelte Schriften*, Londres, 1949, X, 24-37].

[3] También cuando el significado de muerte, como vimos, se ha convertido en una indicación general del futuro, aparece con facilidad la transición a un significado de dicha (amor, riqueza). Las fantasías que son expresión de deseos de una expectativa promisoria, ocupan el lugar de un inevitable futuro sombrío.

narcisista de la propia imagen y el yo aparece en forma muy notable en el *Dorian Gray*, de Oscar Wilde. "El sentimiento de su propia belleza surgió en él como una revelación" ante la primera visión de su retrato, cuando "se hallaba contemplando la sombra de su propio encanto".[4] Al mismo tiempo, se apodera de él el temor de envejecer y llegar a ser distinto, un temor de muy estrecha vinculación con la idea de la muerte: "Cuando descubra que envejezco, me mataré" (pág. 42). Dorian, a quien se caracteriza de manera directa como Narciso[5], ama a su propia imagen, y por lo tanto su propio cuerpo: "En una ocasión, en juvenil remedo de Narciso, besó... esos labios pintados que ahora le sonreían con tanta crueldad. Una y otra mañana permaneció sentado ante el retrato, asombrado de su belleza, casi enamorado de él, como a veces le parecía" (página 126). "A menudo... él mismo se escurría escaleras *arriba*, hasta la *habitación cerrada*... y *permanecía* de pie, con un espejo, delante del retrato... contemplando, ora el rostro maligno y envejecido del lienzo, ora el bello rostro juvenil que le devolvía una *sonrisa* desde el *vidrio* pulido... Se enamoró cada vez más de su propia belleza..." (página 150).

Unido a esta actitud narcisista está su imponente egoísmo, su incapacidad para el amor y su vida sexual anormal. Las amistades íntimas con hombres jóvenes, que Hallward le reprocha, son intentos de realizar el enamoramiento erótico con su propia imagen juvenil.[6] De las muje-

[4] [Wilde, *op. cit.*, págs. 40-41.]

[5] Hallward también lo había pintado antes de esa manera: "Te inclinaste sobre el estanque tranquilo de algún bosque griego, y viste en la silenciosa plata del agua la maravilla de tu propio rostro" [Wilde, *op. cit.*, págs. 135-136].

[6] Acerca del significado del narcisismo para la predilección homosexual y su elección del objeto del amor, véase mi "Beitrag zum Narzissismus", *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen*, III, 1912, 401-426, así como las obras de Freud, Sadger y otros, en las cuales se basa. Sadger ya llamó la atención a la relación del doble con el narcisismo, y con diversas fantasías sexuales; véase "Psychiatrisch-Neurologisches in psychoanalytischer Beleuchtung", *Zentralblatt f. d. Gesamtgeb. d. Medizin*, 1908, núms. 7 y 8. En la interesante autobservación de un hombre a quien le agrada hablar mucho

res sólo es capaz de obtener los más toscos placeres sensuales, sin lograr jamás una relación espiritual. Esta capacidad defectuosa para el amor la comparte Dorian con casi todos los héroes-dobles.[7] El mismo dice, en una cita impor-

---

con su segundo yo se encuentra un narcisismo patológicamente claro: "En especial por la noche, tomo una butaca y un espejo, y durante casi una hora me contemplo el rostro... Luego me acuesto en la cama, tomo el espejo, me sonrío y pienso: qué pena que nadie te vea ahora... eres una muchacha, lo eres por entero. Y entonces me beso en el espejo; es decir, me acerco el espejo con lentitud a los labios, y me contemplo en él. De esa manera, beso a mi segundo yo y admiro su hermosa apariencia". Además, llama a su segundo yo un "individuo lamentable" (*Zentralblatt für Psychoanalyse*, IV [1914], 415).

[7] Parece ser un sutil toque poético el de Lenau, cuando ofrece una justificación narcisista de la leyenda sueca, de la relación de la pérdida de la propia sombra con la infertilidad:

Sueña Anna junto al lago,
y mira el brillo del agua,
ve su belleza en el espejo,
y así reflejada se deleita.

Habla: "Oh belleza de la más rara,
maravillosa virgen, puedes decirme,
¿de las doncellas de Suecia, las más bellas,
soy yo tú, y tú eres yo?"

Al verde borde del lago
se inclina para ver su imagen,
en el pecho se desgarra el vestido
y ve Anna su busto desnudo.

Hacia abajo mira, admirada,
con duda, dichosa, la visión;
y la forma, que a sí misma se desea,
contempla, arrebatada por el deleite.

Con ademanes tan embelesados,
Anna ve crecer su belleza,
que su imagen ahora captura,
y a ella, así arrobada, se la muestra.

"¡Si fuese así para siempre!",
exclama, enamorada de sí, vana,
"¡si jamás desapareciera el yo imaginado!"
¡Ah, los fuertes vientos traen lluvias!

Y su imagen ahora desaparece
en el turbio torbellino del agua;

tante, que esta deficiencia surge de su fijación narcisista en su propio yo. "'Ojalá pudiera amar —exclamó Dorian Gray, con una profunda nota de patetismo en la voz—. Pero parece que hubiese perdido la pasión, y olvidado el deseo. *Me encuentro muy concentrado en mí mismo* [subrayado de Rank]. Mi propia personalidad se me ha convertido en una carga. Quiero escapar, irme, olvidar.'" (página 232). En forma *defensiva* de particular claridad, *El estudiante de Praga* muestra que el yo *temido* es un obstáculo para el amor por una mujer; y en la novela de Wilde resulta claro que el temor y el odio respecto del yo doble tienen estrecha relación con el amor narcisista por él, y con la resistencia de ese amor. Cuanto más desprecia Dorian a su imagen, que se vuelve vieja y fea, más intenso resulta su amor por sí mismo: "La agudeza del contraste solía acentuar su sensación de placer. Se enamoró cada vez más de su propia belleza..." (pág. 150).

Esta actitud erótica hacia el propio yo sólo es posible porque, junto con ella, pueden descargarse los sentimientos defensivos por la vía del odiado y temido doble. Narciso es ambivalente hacia su yo, porque hay en él algo que parece resistirse al exclusivo amor hacia sí mismo. La

---

como en un sueño, a la nada desterrada,
se ve entonces la desdichada niña.

Luego aparece la anciana, y la previene del peligro que para su belleza representa el dar a luz hijos:

"Oh, entonces pregunta a tu *sombra* [subrayado de Rank]:
¿Esas mejillas tan pálidas, son acaso mías?
¿Esos son mis ojos, tan lúgubres, fatigados?
Y llorarás en el estanque".

Pide a la anciana que su belleza jamás desaparezca, y goza de ese favor durante siete años:

Muchas veces, protegida por puertas y cerrojos,
a solas, sin nadie que la vea,
lanza su mirada a su reflejo,
se complace en sí misma así exhibida.

[Véase *Lenaus Werke*, comp. C. A. von Bloedau, Leipzig, sin fecha, Parte I, págs. 315-326].

forma de defensa contra el narcisismo encuentra su expresión, ante todo de dos maneras: en el miedo y la repugnancia ante la propia imagen, como se ve en Dorian y en casi todos los personajes de Jean Paul; o, como en la mayoría de los casos, en la pérdida de la imagen de la sombra o la imagen del espejo.[8] Pero esta pérdida no es en modo alguno tal pérdida, como lo muestran las persecuciones. Por el contrario, es un fortalecimiento, un vol-

[8] Las formas que la actitud defensiva hacia el yo reflejado en el espejo pueden adoptar se muestra en un juicio que se llevó a cabo en 1913, en Londres. Lo que sigue se cita de un informe del juicio, publicado en un periódico (9 de diciembre de 1913). Un joven lord había encerrado a su hermosa e infiel novia, durante ocho días, en castigo, en una habitación cuyas paredes estaban compuestas de láminas de vidrio azogado. Éstas tenían el objetivo "de ofrecer constantemente su semblante a la joven, para que pudiese contemplarlo y jurar que corregiría su conducta, a la vista de sí misma. A lo largo de los días y noches que pasó la muchacha, en parte despierta, experimentó tal horror por la imagen, a cada instante repetida, de su propio rostro, que la razón comenzó a trastornársele. Una y otra vez trató de eludir el reflejo, pero desde todas partes su propia imagen le sonreía y le hacía muecas. Una mañana, la anciana servidora fue atraída por un tremendo alboroto: la señorita B. golpeaba las paredes reflectoras con ambos puños; los fragmentos volaban por todos lados y al rostro de ella, que no les prestaba atención; siguió rompiendo, con el único objetivo de no volver a ver la imagen por la cual había concebido tal horror. El médico a quien se llamó afirmó que había estallado en ella un frenesí, tal vez incurable, y atribuyó la causa a la soledad de la habitación, en que la joven no tenía otra cosa que mirar, que no fuese su imagen reflejada en el espejo". El terrible resultado de este castigo indica en cuán gran medida resultó afectada ella en la esfera psicológica.

En el volumen complementario, *La era de la galantería*, en su *Illustrierte Sittengeschichte*, Munich, 1909-1912, Eduard Fuchs afirma que los lugares dedicados a las actividades amorosas tenían gran abundancia de espejos, y también se refiere al testimonio de Casanova. En contraste con el informe precedente, se cita el siguiente pasaje de Fuchs: "Ella se sorprendió ante la maravilla de ver, sin moverse, su encantadora persona en mil formas distintas. Los espejos multiplicaban su imagen —gracias a un ingenioso ordenamiento de las bujías— y le ofrecían un nuevo espectáculo, del cual le resultaba imposible apartar la mirada" (*ibid.*, pág. 16).

En una variante del cuento de hadas de Blancanieves, de la Transilvania rumana, la madrastra es encerrada al cabo, en castigo (de su vanidad!) en una habitación cuyas paredes son nada más que espejos. Ernst Böklen, *Schneewittchen-Studien* [en *Mythologische Bibliothek*, Leipzig, 1915, Vol. VII, fase. 31, pág. 51.

verse independiente y superiormente fuerte, que a su vez muestra nada más que el interés, sobremanera enérgico, por el propio yo. De tal modo, la contradicción aparente —*la pérdida de la imagen de la sombra o de la imagen del espejo representada como persecución*— se entiende como una representación de lo contrario, la repetición de lo reprimido en lo que reprime (véase el último parágrafo de este capítulo).

El mismo mecanismo lo muestra el desenlace de la locura, que casi siempre lleva al suicidio, y que con tanta frecuencia se vincula con la persecución por el doble, el yo. Inclusive cuando la descripción no se encuentra a la altura de la insuperable exactitud clínica de Dostoievski, resulta claro que se trata de ideas paranoicas de persecución e influencia, de las cuales el protagonista es víctima a consecuencia de su doble. Desde que Freud ofreció el esclarecimiento psicoanalítico de la paranoia, sabemos que esta enfermedad tiene como base "una fijación en el narcisismo"[9], a la cual corresponde la megalomanía típica, la sobrestimación sexual de uno mismo.[9] La etapa de desarrollo de la cual los paranoicos regresan a su narcisismo primitivo es la homosexualidad sublimada, contra cuyo estallido indisimulado se defienden con el mecanismo característico de la proyección. Sobre la base de esta comprensión, se puede mostrar con facilidad que la persecución de la persona enferma nace casi siempre de las personas amadas al comienzo (o de sus remplazantes).

Las representaciones literarias del motivo del doble, que describen el complejo de persecución, confirman, no sólo el concepto de Freud sobre la disposición narcisista a la paranoia, sino que además, en una intuición muy pocas veces lograda por los mentalmente enfermos, reducen el principal perseguidor al propio yo, a la persona que antes se amó más que a ninguna, y entonces dirigen su defensa contra ella.[10] Esta concepción no contradice la

[9] S. Freud, "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (dementia paranoides)", 1911; [véase *Gesammelte Schriften*, Londres, 1913, VIII, 239-294].

[10] Aquí no es posible analizar la importancia de que el perseguidor sea tal vez del otro sexo, en el cuadro de la paranoia. Una contrapartida

etiología homosexual de la paranoia. Sabemos, como ya se mencionó, que el objeto de amor homosexual se elige al comienzo con una actitud narcisista hacia la imagen propia.

Con la persecución paranoica se vincula otro tema que debemos destacar. Sabemos que la persona del perseguidor representa muchas veces al padre o a un sustituto (hermano, maestro, etc.), y también encontramos en nuestro material que el doble se identifica a menudo con el hermano. Esto está muy claro en Musset, pero también aparece en Hoffmann (*Los elixires del diablo*, *Los dobles*), Poe, Dostoievski y otros. En su mayor parte, la aparición es un mellizo, y nos recuerda la leyenda del Narciso femenino, pues Narciso cree que ve en su imagen a su hermana, quien se le parece desde todo punto de vista. El hecho de que los escritores que prefirieron el tema del doble también tuvieron que luchar contra el complejo del hermano de sexo masculino, se sigue del nada infrecuente tratamiento de la rivalidad fraterna en sus otras obras. Así, por ejemplo, Jean Paul, en la famosa novela *Los mellizos*, trató el tema de los hermanos gemelos que compiten entre sí, como lo hizo Maupassant en *Pedro y Juan*, y en la novela inconclusa *Ángelus*, y Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, etcétera.[11]

En verdad, y considerado desde afuera, el doble es el rival de su prototipo en todas y cada una de las cosas, pe-

---

de la enfermedad paranoica, como consecuencia del narcisismo defensivo, la muestra la presentación, por Raimund, de la cura de Rappelkopf de su ilusión paranoica, mediante la introducción deliberada del doble. Además, las ideas de Rappelkopf acerca de las influencias que sufre, proceden ante todo de su esposa, por quien se siente perseguido y de quien huye para "hacer tiernamente una esposa" de la soledad. Pero aquí el autor logra invertir la proyección: en lugar de amarse a sí mismo y odiar a otros, el protagonista aprende a amar a otros y odiarse a sí mismo.

[11] Además de éstos, cfr. la obra *Brüder*, 1902, de I. E. Poritzki, autor de varios relatos del doble; cfr., también la obra del mismo título, de Paul Lindau (según la novela del mismo autor), quien también prestó especial atención al tema del doble. La comedia de las identidades confundidas, basada en el motivo de los mellizos, permite la humorística solución de una trágica rivalidad fraternal.

ro ante todo en el amor por la mujer, rasgo que puede deberse en parte a la identificación con el hermano. Un autor se expresa en otro sentido acerca de esta relación: "El hermano menor está acostumbrado, aun en la vida corriente, a ser un tanto parecido al mayor, por lo menos en su aspecto exterior. Por decirlo así, es un reflejo de su yo fraternal que ha cobrado vida; y en ese sentido, es también un rival en todo lo que el hermano siente, ve y piensa".[12] La relación que esta identificación puede tener con la actitud narcisista se muestra por otra afirmación del mismo autor: "La vinculación del hermano mayor con el menor es análoga a la del masturbador consigo mismo".

Con esta actitud fraternal de rivalidad hacia el odiado competidor en el amor por la madre, el deseo de muerte y el impulso al asesinato del doble se vuelven razonablemente comprensibles[13], aunque el significado del hermano en este caso no agote nuestra comprensión. El tema de los hermanos no es con exactitud la raíz de la creencia en el doble, sino más bien una interpretación —bien determinada, por cierto— de significado sin duda puramente subjetivo, del doble. Este significado no lo explica lo suficiente la afirmación psicológica de que "el conflicto mental crea al doble", que corresponde a "una proyección del tumulto interior", y cuya formación provoca una liberación interna, una descarga, inclusive aunque sea al precio del "temor al encuentro". De tal modo, "el miedo modela, con el complejo del yo, el aterrador fantasma del doble", que "satisface los deseos secretos, siempre reprimidos, de su alma".[14] Sólo después de determinar este significado formal del doble surge el verdadero problema, pues apun-

[12] J. B. Schneider, "Das Geschwisterproblem", *Geschlecht und Gesellschaft*, VIII, 1913, 381.

[13] Lo mismo ocurre con la simpatía que hace del rival una especie de espíritu protector (*William Wilson*), o inclusive una persona que se sacrifica por el bien de su doble, como por ejemplo en *Historia de dos ciudades*, de Dickens, en la cual el doble ama a la misma muchacha (rivalidad), y uno de ellos permite que lo ejecuten en lugar del otro. De esta manera, el primitivo deseo de muerte, aunque en su forma modificada, se realiza, en definitiva, con la eliminación del rival.

[14] Emil Lucka, "Dostojewski und der Teufel", *Literarisches Echo*, XVI, 15 de diciembre de 1913, 6.

tamos a una comprensión de la situación y de la actitud psicológicas que, juntas, crean esa división y proyección internas.

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado, o bien por el propio diablo[15], o creado por la firma de un pacto diabólico. Esta personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden satisfacerse sin responsabilidades de esa manera directa, aparece en otras formas del tema, como un admonitor benéfico (por ejemplo *William Wilson*), a quien se denomina en forma directa "conciencia" de la persona (por ejemplo Dorian Gray, etc.). Como lo demostró Freud, esta conciencia de la culpa, que tiene varias fuentes, mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda; por el otro, es alimentado por un poderoso temor a la muerte y crea fuertes tendencias al autocastigo, que también implican el suicidio.[16]

Después de subrayar la importancia narcisista del doble en su significado positivo, así como en sus diversas formas defensivas, aún nos queda por entender algo más acerca del significado de la muerte en nuestro material, y demostrar su relación con la significación ya obtenida. Lo que revelan las representaciones folklóricas, y varias de las literarias, y ello en modo directo, es una tremenda tanatofobia que se refiere a los síntomas defensivos hasta ahora analizados en la medida en que, en ellos, el temor (a la imagen, a su pérdida o a la persecución) constituía la característica más destacada.

Un motivo que revela cierta relación entre el temor a la muerte y la actitud narcisista es el deseo de ser joven para siempre. Por un lado, este deseo representa la fija-

[15] *Los hermanos Karamazoo*, de Dostoievski; *La confesión* de Jean Paul, o en *Memorias de Satán*, citada por Sadger, *op. cit.*

[16] S. Freud, "Zur Einführung des Narzisismus", 1914; [véase *Gesammelte Schriften*, Londres, 1946, X, 137-170].

ción libidinosa del individuo en una etapa definida de desarrollo del yo; y por la otra, expresa el temor a envejecer, miedo que en realidad es el temor a la muerte.[17] Así, el Dorian de Wilde dice: "Cuando vea que envejezco, me mataré" (pág. 42). Aquí nos encontramos con el importante tema del suicidio, punto en el cual toda una serie de personajes llegan a su fin mientras son perseguidos por sus dobles. Acerca de este motivo, en apariencia en tal contradicción con el confeso miedo a la muerte, puede mostrarse, precisamente por su aplicación especial en este sentido, que tiene estrecha pertinencia, no sólo con el tema de la tanatofobia, sino también con el narcisismo. Porque esos personajes y sus creadores —en la medida en que intentaron suicidarse o lo hicieron (Raimund, Maupassant)— no temían la muerte; antes bien, les resulta insoportable la *expectativa* del inevitable destino de la muerte. Como lo expresa Dorian Gray: "No tengo terror a la Muerte. Sólo me aterroriza la *llegada* [subrayado de Rank] de la Muerte" (pág. 231). El pensamiento normalmente inconsciente de la inminente destrucción del yo —el ejemplo más general de la represión de una certidumbre insoportable— atormenta a estos infortunados con la idea consciente de su eterna, eterna incapacidad [*sic*] de regresar, idea de la cual sólo es posible obtener una liberación con la muerte. Así tenemos la extraña paradoja del suicida que busca la muerte en forma voluntaria, para liberarse de la intolerable tanatofobia.

Podría objetarse que el temor a la muerte no es más que la expresión de un instinto demasiado fuerte de autoconservación, que insiste en ser satisfecho. Por cierto que el miedo a la muerte, demasiado justificado, visto como uno de los males fundamentales de la humanidad, tiene su raíz principal en el instinto de autoconservación,

[17] Cfr. Adolf Wilbrandt [*Der*] *Meister von Palmyra*, Stuttgart, 1889, para una representación de este tema, que tiene una interesante vinculación con el amor por una mujer. [Cfr. también Th. C. van Stockum, "Ein vergessenes deutsches Drama: Adolf Wilbrandt *Der Meister von Palmyra*", en *Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann; Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte*, Groninga, 1961, págs. 254-273.]

cuya mayor amenaza es la muerte. Pero esta motivación es insuficiente para la tanatofobia patológica, que en ocasiones lleva de modo directo al suicidio. En esta constelación neurótica —en la cual el material que debe reprimirse y contra el cual se defiende el individuo es definitiva y prácticamente realizado—, se trata de un complicado conflicto en el que, junto con los instintos del yo que sirven a la autoprotección, también funcionan las tendencias libidinosas, apenas racionalizadas en las ideas conscientes del temor. Su participación inconsciente explica por entero el temor patológico que surge en este caso, detrás del cual debemos suponer una porción de libido reprimida. Esto, junto con otros factores ya conocidos [18], creemos haberlo encontrado en la parte del narcisismo que se siente amenazado con tanta intensidad por la idea de la muerte, como ocurre en el caso de los puros instintos del yo, y que por consiguiente reacciona con el temor patológico a la muerte y sus consecuencias finales.

Como prueba de que los puros intereses del yo, de autoconservación, no pueden explicar de manera satisfactoria el temor patológico a la muerte, y menos aún a otros observadores, citamos el testimonio de un investigador carente por completo de prejuicios en el terreno psicológico. Spiess, de cuya obra hemos tomado mucha documentación, expresa la concepción de que "el horror del hombre a la muerte no es el simple resultado del amor natural a la vida". Lo explica con las siguientes palabras:

> Pero esa no es una dependencia respecto de la existencia terrenal, pues a menudo el hombre la odia... No, es el amor por la personalidad que le es peculiar, que se encuentra en su posesión consciente, el amor por su yo, por el yo central de su individualidad, que lo apega a la vida. Este *amor a sí mismo* es un elemento inseparable de su ser. En él se

[18] La defensa contra los deseos de muerte, que tienen su origen en la libido (celos), respecto de competidores estrechamente vinculados con uno (por ejemplo, un hermano), adopta la forma de volverse contra uno mismo (autocastigo). En un caso de graves ataques de tanatofobia, la etapa intermedia de los deseos de muerte dirigidos contra personas muy allegadas podría demostrarse con facilidad: el paciente declara que esos graves temores de muerte regían primero para los miembros de su familia más cercanos a él (madre, hermano), antes de atacarlo a él mismo.

funda y arraiga el instinto de autoconservación, y de él nace la profunda y poderosa ansia de escapar a la muerte o a la inmersión en la nada, y la esperanza de volver a despertar a una nueva vida y a una nueva era de desarrollo continuado.[19] La idea de perderse resulta insoportable para el hombre, y ese pensamiento hace que la muerte le parezca terrible... Esta ansia esperanzada puede criticarse como vanidad infantil, como tonta *megalomanía*; sigue en pie el hecho de que vive en nuestro corazón; influye y domina nuestra imaginación y esfuerzos (pág. 115).

Esta relación es evidente en toda su deseable claridad —en verdad, absoluta plasticidad—, en los materiales literarios, aunque la autoafirmación y la autoexageración narcisista predominan en ellos por lo general. El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cier-

[19] Aquí puede recordarse la tanatofobia que revelan Poe, Dostoievski y otros escritores. Merezhkovski mostró que este temor patológico a la muerte era el factor más importante para la comprensión de la transformación y personalidad de Tolstoi; véase *Tolstoi und Dostojewski*, traducción de Carl von Gütschow, Leipzig, 1903, págs. 27 y sigs. Hacia finales de la década del 70 en el siglo XIX, uno de esos "comienzos del temor a la muerte —según Merezhkovski— casi lo empujó al suicidio" (pág. 30). Merezhkovski encuentra la fuente de este miedo abrumador a la muerte, como es lógico, en su aspecto inverso: un fuerte amor a la vida, manifestado en la forma de un ilimitado amor por su cuerpo. No se causa de destacar que este amor por su propio yo es el rasgo de carácter más esencial de Tolstoi, inclusive desde los vagos recuerdos de su primera infancia. Tolstoi menciona un baño, cuando tenía tres o cuatro años de edad, como una de sus impresiones más dichosas: "Por primera vez vi mi cuerpecito, con las costillas visibles en el pecho, y me encariñé con él". Merezhkovski establece que desde ese momento, esa actitud hacia su cuerpo jamás lo abandonó hasta el final de su vida (págs. 52 y sigs.). Sobre la actividad de Tolstoi como maestro, Merezhkovski dice: "Eterno Narciso, se complacía en el reflejo de su yo en la mente de los niños... Y en los niños también se amaba... sólo a sí, a él mismo" (pág. 15). Como contrapartida del bien definido temor de Jean Paul a ver sus propios miembros, y como un ejemplo entre tantos, podemos referirnos al pasaje de *Ana Karenina* en que Vronski observa con complacencia su "elástica pantorrilla", que acaba de lastimarse: "También antes había sentido la gozosa conciencia de su vida física, pero nunca se había amado —amado su cuerpo— hasta tal punto" (pág. 53). "El amor por uno mismo: todo comienza y termina en esto. El amor o el odio hacia uno, sólo hacia uno: estos son los principales y únicos ejes —ora evidentes, ora ocultos—, en torno de los cuales todo gira y se mueve en las primeras y tal vez más sinceras obras de L. Tolstoi" (pág. 12).

to, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable, separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio. La persona suicida es incapaz de eliminar, por autodestrucción directa, el temor a la muerte que nace de la amenaza a su narcisismo. Por cierto que elige la única salida posible, el suicidio, pero es incapaz de realizarlo de otra manera que no sea por el camino del fantasma de un doble temido y odiado, porque ama y estima demasiado a su yo para inferirle dolor o para trasformar la idea de su destrucción en el hecho mismo.[20] En este

[20] El elemento narcisista de indulgencia en el suicidio del doble lo muestra Gautier, con gran delicadeza, en la escena del duelo de su cuento ya mencionado, *El intercambio de almas*: "En verdad cada uno tenía su propio cuerpo ante sí, y se veía obligado a hundir el acero en la carne que dos días antes aún le pertenecía. El duelo se convirtió en una especie de suicidio imprevisto; y aunque Octave y el conde eran valientes, experimentaron un terror instintivo cuando, daga en mano, se vieron, cada uno, frente a su propio yo, dispuestos a atacarse" (pág. 136). Una situación semejante también se indica en el cuento de Arthur Schnitzler, *El regreso de Casanova al hogar*, en el cual Casanova, que se escurre, al alba, de una noche de amor comprada, es retado por su propio mellizo y rival con quien, desde el primer momento, se siente extrañamente congenial. Casanova apenas se ha puesto un abrigo sobre el cuerpo desnudo, para no estar en desventaja al enfrentarse a su oponente, también desnudo. "Lorenzi se encontraba frente a él, tan espléndidamente desnudo como un joven dios. '¿Si dejara caer mi daga —pensó Casanova—, si lo abrazara?' ".

De la misma manera, el escritor se crea, inclusive en el personaje principal, un doble a quien permite que muera por él. En forma primitiva, esto es evidente en las conocidas historias de la doble vida de una y la misma persona: por ejemplo, en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson; en *El amor y Mr. Lewisham*, de H. G. Wells; en *Al final del paso*, de Kipling, y en *Una doble vida*, de Wiedmann. Con ellos se vinculan las descripciones conexas de [August Hoffmann von] Vestenhof, *El hombre de tres ojos*, Munich, 1913 (una existencia doble en un solo cuerpo), y el último libro de Rosny el mayor [J. Henri], *El enigma de Givreuse*, que trata de la duplicación de una persona (en forma científica), y la combina con la rivalidad de los dos dobles por una joven. En fecha más reciente, el tema del doble fue llevado otra vez al escenario en la obra simbólica de George Kaiser, *El coral*, en la cual el multimillonario huye al alma de su doble, su secretario, para compartir la infancia feliz de este último, y su carencia de culpa. Asesina al secretario y adopta su identidad, aunque luego se lo considera el asesino del multimillonario, y sólo puede demostrar su verdadera identidad por medio del coral.

significado subjetivo, el doble resulta ser una expresión funcional del hecho psicológico de que un individuo con una actitud de este tipo no puede liberarse de cierta fase de su desarrollo del yo amado en forma narcisista. Lo encuentra siempre y en todas partes, y le impone sus acciones con una dirección definida. Aquí, la interpretación alegórica del doble como parte del pasado indesarraigable obtiene su significado psicológico. Resulta claro lo que apega a la persona a su pasado, y se hace evidente por qué ello adopta la forma del doble.[21]

Por último, la importancia del doble como encarnación del alma —idea representada en la creencia primitiva y que sobrevive en nuestra superstición— tiene estrecha pertinencia con los factores antes analizados. Parece que el desarrollo de la creencia primitiva en el alma es en gran medida análoga a las circunstancias psicológicas aquí demostradas por el interés patológico, observación que parecería confirmar una vez más la "coincidencia en la psicología de los aborígenes y los neuróticos". Esta circunstancia también explicaría por qué las condiciones primi-

[21] En su obra fragmentaria, *Ritos funerarios* (*Dziady*, 1823-1832), Adam B. Mickiewicz encaró el problema del doble haciendo que el suicida Gustavo despertara, en el momento de su muerte, a una nueva, segunda vida. En esta nueva vida experimenta en verdad su primera vida hasta el momento de la muerte, ya que no puede vivir más allá de ese punto definido (amable comunicación del doctor [¿Paul?] Federn). Encontramos este mecanismo psicológico tipificado en forma *literal*, desde nuestro punto de vista, en la canción del joven petrificado, entonada por un niño como interludio. Von Twardow, otrora caballero, toma por asalto un viejo castillo y encuentra, en una bóveda cerrada, a un joven encadenado, de pie ante un espejo; poco a poco se convierte en piedra a causa de un hechizo mágico. A lo largo de dos siglos ha quedado ya petrificado hasta el pecho; ¡pero su cara todavía sigue siendo juvenil y vivaz! El caballero, que conoce el hechizo, está a punto de destrozar el espejo, y con ello dar la libertad al joven, pero este último quiere tener el espejo para liberarse de la maldición:

> Lo tomó y suspiró... y pálido, mira
> en él con llantos y gemidos:
> y luego para un beso, el espejo eleva,
> y se vuelve por entero de piedra.

(Véase *Totenfeier*, traducido al alemán por Siegfried Lipiner [Leipzig, 1887], pág. 9.).

tivas se repiten en las representaciones míticas y artísticas posteriores del tema, en especial, con acento particular en los factores libidinosos que no surgen con tanta claridad en la historia primitiva, pero que sin embargo nos permitieron extraer una conclusión acerca de los fenómenos primarios, menos trasparentes.

Al señalar la concepción animista del mundo, basada en el poder de los pensamientos, Freud justificó que pensáramos en el hombre primitivo, así como en el niño[22], como exquisitamente narcisistas.[23] Además, las teorías narcisistas sobre la creación del mundo que cita, al igual que los posteriores sistemas filosóficos basados en el yo (por ejemplo Fichte), indican que el hombre es capaz de percibir la realidad que lo rodea, principalmente como un reflejo, o como una parte de su yo.[24] De la misma manera, Freud [véase nota 23] señaló que la muerte, *anankê*, el implacable, se opone al narcisismo primitivo del hombre y lo obliga a entregar a los espíritus una parte de su omnipotencia. Pero a este hecho de la muerte, que se impone

[22] Véase Fritz Wittels, "Das Ich des Kindes", en *Die sexuelle Not*, Viena, 1909, pág. 109. Aquí Wittels describe en forma encantadora el despertar de la conciencia de un niño respecto de sí mismo, y su relación con el egoísmo: "Cuando aún era muy pequeño, un día desperté con la abrumadora conciencia de que era un 'yo', que miraba hacia afuera, por cierto, como otros niños, pero que sin embargo era diferente en lo fundamental, y muchísimo más importante. Me detuve ante el espejo, me observé con atención, y a menudo, y en repetidas ocasiones, hablé a mi imagen llamándola por mi nombre de pila. Es evidente que al hacerlo trataba de crear un puente de la imagen del mundo exterior hacia mí, a través del cual pudiese penetrar en mi yo insondable. No sé si besé a mi reflejo, pero he visto a otros niños besando el suyo: al amar su yo, llegan a entendérselas con él". Mientras corregía las pruebas, vi por casualidad el último libro de este autor, *Über den Tod*, Viena, 1914, que reduce el problema de la muerte al del miedo a la muerte [cfr. "El doble como yo inmortal", de Rank].

[23] S. Freud, "Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken", *Imago*, II, 1913, 1-21 [este es el título de la tercera parte del trabajo "Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker"].

[24] Cfr. J. Frazer, "The Belief...", pág. 19. "Es un egoísta sin límites", dice Heinzelmann (*op. cit.*, pág. 14), según H. Visscher, *Religion und soziales Leben bei den Naturvölkern*, Bonn, 1911, I, 117; II, 243 y sigs.

al hombre y que él constantemente trata de negar, están unidos los primeros conceptos del alma, que pueden encontrarse en los pueblos primitivos, tanto como en los de culturas avanzadas.

Entre los primeros y más primitivos conceptos sobre el alma se cuenta el de la sombra, que aparece como imagen fiel del cuerpo, pero de sustancia más ligera. Es cierto que Wundt afirma que la sombra presentó un motivo original para el concepto del alma.[25] Cree que la "sombra-alma", el *alter ego*, como cosa distinta del cuerpo, "hasta donde podemos saberlo tiene su fuente única en los sueños y las visiones".[26] Pero otros investigadores —por ejemplo Tylor— mostraron, con abundancia de materiales, que entre los pueblos primitivos predominan las designaciones de imágenes o sombras[27]; y Heinzelmann, quien encuentra respaldo en las investigaciones más recientes, se opone a Wundt en este punto, y muestra, con una plétora de ejemplos, "que también aquí se trata de puntos de vista muy constantes y que se repiten con amplitud" (*loc. cit.*, pág. 19 [*sic*]). Tal como Spencer afirma con justicia, en el caso del niño[28], el hombre primitivo considera su sombra como algo real, como un ser apegado a él, y confirma su concepción de ella como un alma gracias al hecho de que la persona muerta (yacente) ya no proyecta una sombra.[29] De la experiencia del sueño, el hombre puede haber extraído pruebas para su creencia de que el yo viable podría existir inclusive después de la muerte;

[25] W. M. Wundt, *Völkerpsychologie*, 4ta. ed., Stuttgart, 1912, Vol II, Parte 2.

[26] Para el acento puesto en el sueño como fuente principal de la creencia en la supervivencia del alma después de la muerte, véase Frazer, "The Belief...", págs. 57, 140, 214; véase también Radestock, *op. cit.*, pág. 251. No hay que olvidar que uno se ve a sí mismo en los sueños.

[27] E. B. Tylor, *The Beginnings of Culture* [*Primitive Culture?*, 3ra. ed., Londres, 1891], I, 43 y sigs.

[28] Cfr. también el poema antes citado, de Stevenson-Delmel.

[29] Véase Herbert Spencer, *Prinzipien der Soziologie*, traducido al alemán por B. Vetter, Stuttgart, 1877-1897, II, 426; véase también J. v. Negelein, "Ein Beitrag zum indischen Seelenwanderungsglauben", en *Arch. f. Rel.-Wiss.*, 1901.

pero sólo su sombra y su imagen reflejada lo han convencido de que tiene un doble misterioso, inclusive en vida.

Diversos tabús, precauciones y evasiones que el hombre primitivo utiliza respecto de su sombra muestran asimismo muy bien su estima narcisista por su yo, y su tremendo miedo a que éste corra peligro. El narcisismo primitivo se siente amenazado ante todo por la ineluctable destrucción del yo. Pruebas muy claras de la verdad de esta observación las da la elección, como el concepto más primitivo del alma, de una imagen tan parecida como sea posible al yo físico, y por lo tanto, de un verdadero doble. En consecuencia, la idea de la muerte se niega por una duplicación del yo incorporado a la sombra o a la imagen reflejada.

Ya vimos que entre los primitivos las designaciones de sombra, imagen reflejada y otros conceptos similares sirven también para la noción de "alma", y que el concepto más primitivo de alma de los griegos, egipcios y otros pueblos de cultura destacada coincide con el doble, que es en esencia idéntico al cuerpo.[30] Además, el concepto del alma como imagen reflejada supone que se parece a una copia exacta del cuerpo. En verdad, Negelein habla directamente de un "monismo primitivo de alma y cuerpo", con lo cual quiere decir que la idea del alma coincidía al comienzo, y por completo, con la de un segundo cuerpo. Como prueba, cita el hecho de que los egipcios hacían imágenes de los muertos para protegerlos de la destrucción eterna.[31] Por lo tanto, ese es el origen material que tiene la idea del alma. Más tarde se convirtió en un concepto inmaterial, con la creciente experiencia de la realidad por parte del hom-

[30] Según Rohde, el concepto primitivo del alma conduce a una duplicación de la persona, a la formación de un segundo yo. "El alma que desaparecía en la muerte es la copia exacta de la persona de aquí abajo" (Heinzelmann, *op. cit.*, pág. 20). Puedo agregar a estas citas una referencia al libro de Rudolf Kleinpaul, *Volkspsychologie*, Berlín, 1914, que también ofrece pruebas de un doble como el concepto más primitivo del alma, págs. 5 y sigs., 131, 171.

[31] Cfr. los espejos como ofrendas de entierros en los más antiguos tiempos griegos (G. F. Creuzer, *op. cit.*, IV, 196), y entre los mahometanos. (K. Haberland, *op. cit.*).

bre, que no quiere admitir que la muerte es la aniquilación eterna.

Por cierto que al principio el problema de una creencia en la inmortalidad no era tema de preocupación; pero el total desconocimiento de la idea de la muerte surge del narcisismo primitivo, como se evidencia inclusive en el niño. Para el primitivo, como para el niño, resulta evidente por sí mismo que seguirá viviendo[32], y la muerte se concibe como un suceso artificial, producido en forma mágica.[33] Sólo con el reconocimiento de la idea de la muerte, y del temor a la muerte, consecuencia del narcisismo amenazado, aparece el deseo de inmortalidad como tal. Este deseo lo establece en verdad la primitiva creencia ingenua en una existencia continua y eterna, en adaptación parcial a la experiencia de la muerte obtenida entre tanto. De este modo, pues, la creencia primitiva en las almas es, en su origen, nada más que un tipo de creencia en la inmortalidad, que niega con energía el poder de la muerte[34]; y aun en la actualidad el contenido esencial de la creencia en el alma —tal como subsiste en la religión, la superstición y los cultos modernos— no ha llegado a ser otra cosa, ni mucho más que eso.[35]

[32] Frazer, "The Belief...", págs. 33, 35, 53 *y passim*. La observación del antropólogo K. von den Steinen es característica de este punto de vista ingenuo; Steinen dio a un indio bakairi la frase "todos los hombres deben morir", para que la tradujese a su lengua. Para su gran sorpresa, resultó que el hombre no podía entender el significado de la frase, ya que no tenía idea de la necesidad de la muerte (*Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, Berlín, 1894, págs. 344, 348; según Frazer, "The Belief...", pág. 35).

[33] Frazer [7], *op. cit.*, págs. 84 y sigs.

[34] El hombre primitivo, en verdad, no tiene creencia alguna en la inmortalidad, en el sentido que le damos nosotros. Además, muchos pueblos primitivos piensan en la vida oscura de la mente como algo que se disipa poco a poco, y, cosa significativa, muchas veces junto con la descomposición del cuerpo; o bien tienen la concepción de que el hombre muere varias veces en el mundo inferior, hasta que queda final y definitivamente muerto. Esta idea coincide en gran medida con la actitud infantil, que carece del concepto de "estar muerto" en nuestro sentido, y que lo considera un asunto de desaparecer por grados (cfr. las correspondientes comunicaciones, bajo el título de "Kinderseele", en *Imago*).

[35] Esta creencia tiene su mejor demostración en el espiritismo ac-

El pensamiento de la muerte resulta soportable cuando uno se asegura una segunda vida después de ésta, como doble. Como en la amenaza al narcisismo por el amor sexual, así también, en la amenaza de la muerte, la idea de la muerte (en sus orígenes desviada por el doble) se repite en esta figura que, según la superstición general, anuncia la muerte, o cuyo daño perjudica al individuo.[30]

Así, pues, vemos el narcisismo primitivo como aquello en lo cual los intereses libidinosos y los que sirven a la autoconservación se concentran en el yo con la misma intensidad, y que del mismo modo protegen contra una serie de amenazas, por reacciones dirigidas contra la aniquilación total del yo, o bien hacia su daño y lesión. Estas reacciones no son el simple resultado del temor real que, como dice Visscher, puede denominarse forma defensiva de un instinto de autoconservación demasiado fuerte. También nacen del hecho de que el primitivo, junto con el neurótico, exhibe ese miedo "normal", aumentado en un grado pato-

---

tual, que afirma que las almas de las personas muertas vuelven en su forma humana (espíritu), y en el significado oculto del doble. Según este significado, el alma abandona el cuerpo y adopta una forma material, que resulta visible en condiciones favorables (*exteriorización del alma*). Parece, además, que al comienzo el alma se identifica con la conciencia de uno mismo, que se disipa en la muerte. Nuestra manera de ver el mundo, científica y moderna, no se ha liberado aún de esta idea, como nos lo muestra la resistencia afectiva a aceptar una psicología del inconsciente. El autor belga M. Maeterlinck ha seguido estos problemas, aquí apenas rozados, hasta los límites más extremos de imaginabilidad, en un profundo libro, *Acerca de la muerte* (traducido al alemán por F. von Oppeln-Bronikowski, Jena, 1913).

[30] Turgéniev escribe a un amigo: "El amor es una de las pasiones que destruyen nuestro yo" (según Merezhkovski, *op. cit.*, pág. 65). La manera en que el narcisismo masculino trata de entendérselas con este problema la indica un pasaje, típico de toda la actitud de Strindberg hacia la mujer, de *Leyendas*: "Empezamos a amar a una mujer cuando depositamos en ella nuestra alma, poco a poco. Duplicamos nuestra personalidad; y la mujer amada, que antes era indiferente y neutral, comienza a adoptar el aspecto de nuestro otro yo, a convertirse en nuestro doble" (pág. 293). En el cuento *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam, el esposo se conforma con ver en una alucinación a su joven esposa fallecida, con incorporársela, por decirlo así, a su propia individualidad, y se siente feliz en esa vida doble. En el cuento *Sé un hombre*, del mismo autor, hay fantasías narcisistas y fantasías de espejo.

lógico, que "no puede explicarse con las experiencias concretas de terror".[37] Hemos derivado la componente libidinosa, que representa un papel, de la amenaza al narcisismo, experimentada con igual intensidad, que se resiste a la absoluta inmolación del yo, del mismo modo que resiste su disolución en el amor sexual. El hecho de que el narcisismo primitivo es el que en verdad se resiste a la amenaza lo muestran con suma claridad las reacciones en que vemos que el narcisismo amenazado se reafirma con acentuada intensidad: ya sea en la forma del autoenamoramiento patológico, como en la leyenda griega, o en Oscar Wilde, el representante del esteta moderno; o en la forma defensiva del miedo patológico al yo propio, que a veces conduce a la insania paranoica y que aparece personificado en la sombra perseguidora, en la imagen del espejo o en el doble. Por otro lado, en el mismo fenómeno de defensa también se repite la amenaza contra la cual el individuo quiere protegerse y afirmarse. Y así sucede que el doble, que encarna al amor narcisista hacia sí mismo, se convierte en un rival inequívoco en el amor sexual; o bien, creado en sus orígenes como un deseo de defensa contra una temible destrucción eterna, reaparece en la superstición como el mensajero de la muerte.[38]

[37] C. Heinzelmann, *op. cit.*, pág. 60.

[38] Este rasgo fundamental del problema del doble se aclara aún más en el ensayo de Freud, "Das Unheimliche", 1919 [véase *Gesammelte Schriften*, Londres, 1947, XII, 227-268].

INDICE ALFABÉTICO

Andersen, Hans C., 40; 76 n, 87, 91.
Anfitrión, 44, 93, 107 n.

Baudelaire, Charles, 72 n, 74.
Biblia, 93, 95, 109.

Costenoble, Carl L., 81.

Chamisso, Adelbert, 39, 40, 76-78, 87, 96-97, 103.

Dehmel, Richard, 42, 45 n, 92.
Dionisio, 109.
Dostoievski, Fedor, 59-60, 70, 79, 82-85, 119, 120, 121 n, 125 n.

Entélidas, 110.
Ewers, Hanns, H., 32-37, 40, 47, 71 n, 95, 103, 117.

Fichte, Johann G., 46, 128.
Flaubert, Gustave, 73.
Fouqué, Friedrich de la Motte, 77.
Frazer, James G., 90-111 *passim*, 113.
Freud, Sigmund, 75 n, 93, 113-114, 119, 122, 133 n.

Gaster, M., 102.
Gautier, Théophile, 95, 96, 126 n.
Goethe, J. W. v., 41, 75, 87, 91.
Grillparzer, Franz, 82.
Grimm, Jacob y Wilhelm, 88 n, 94, 103 n, 104 n.

Haberland, Karl, 106, 130 n.
Hamerling, Robert, 90-97.
Hefaistos, 109.
Heine, Heinrich, 51, 78 n, 79.
Heinzelmann, Gerhard, 129, 133 n.
Hera, 109.
Hina, 93.
Hoffmann, E. T. A., 37-38, 42-44, 63 n, 67, 70, 73, 74, 79, 100 n, 113, 120.
Hofmannsthal, Hugo v., 94.
Homero, 100.

Jean, Paul, *véase* Richter, J. P. F.

Kipling, Rudyard, 54 n, 76, 126 n.
Kotelianski, S. S., 83.

Lenau, Nikolaus, 40-41, 79, 94, 116 n.
Leuschner, W., 107.

Mann, Thomas, 69.
Maupassant, Guy de, 52-54, 55, 70 n, 72-75, 76, 79, 120, 123.
Meinhof, Carl, 107.
Moret, Alexandre, 101.
Mörike, Eduard, 41.
Musset, Alfred de, 31, 34, 54-55, 58, 79, 120.

Narciso, 57, 110-120 *passim*.
Negelein, J. v., 90, 99-109 *passim*, 130.
Nietzsche, Friedrich, 55, 87.

Oldenberg, Hermann, 91.
Ovidio, 110.

Pausanias, 102, 110.
Perséfona, 109.
Plutarco, 90 n, 110.
Poe, Edgar A., 57-59, 71-72, 74, 76 n, 79, 84, 92, 120, 122, 125 n.
Poritzky, J. E., 53 n.
Pradel, Fritz W., 88, 91, 93, 95, 103.
Proclo, 109.

Raimund, Friedrich, 46-48, 80-82, 83, 120 n, 123.
Renard, Jules, 95.
Richter, J. P. F., 44-46, 55, 70-71, 79, 118, 120, 122 n.
Rochholz, Ernst L., 88-90, 91, 95, 102.
Rohde, Erwin, 100, 130 n.

San Agustín, 93.
Sand, George, 80.
Sauer, August, 82.
Schlegel, August W., 69.
Schnitzler, Arthur, 96, 126 n.
Semele, 109.
Shelley, Percy B., 75.
Somadeva Bhatta, 95.
Spencer Herbert, 129-130.
Spiess, Edmund, 101, 124-125.
Spindler, Karl, 81.
Stevenson, Robert L., 42, 76 n, 92, 126 n.
Strauss, Richard, 94.

Taaroa, 93.
Tiresias, 110.
Tylor, Edward B., 97, 129.

Visscher, H., 132.

Walzel, Oskar, 78.
Warneck, Johann, 108.
Wilde, Oscar, 49, 69, 97, 115-118, 121-122, 133.
Wundt, Wilhelm M. 129.

Zagreo, 109.
Zeus, 109.
Zola, Émile, 73.

INDICE

Prefacio 9

Introducción 15

I Formulación del problema 31

II Ejemplos del doble en la literatura 37

III La biografía como trasfondo de la literatura .. 69

IV El doble en la antropología 87

V El narcisismo y el doble 113

Índice de nombres 135